

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux-Arts

TOME
XV
1978

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANE

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

PAUL PETRESCU

Membres :

RADU BOGDAN

MARCEL BREAZU, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODOR ENESCU

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des
Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de
Roumanie

ION JALIEA, membre de l'Académie de la République Socialiste
de Roumanie

EMIL LĂZĂRESCU

REMUS NICULESCU

AMELIA PAVEL

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

RĂZVAN THEODORESCU

SORIN ULEA

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre de l'Académie de la République
Socialiste de Roumanie et de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODORA VOINESCU

Secrétaire scientifique de rédaction:

IOANA VLASIU

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

LA REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE
BEAUX-ARTS, paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera
adressée à : ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O.Box
136-137, télex 11 226, str. 13 Decembrie, 3, 70116 București, România,
ou à ses représentants à l'étranger. Le prix d'un abonnement est de
\$ 15 par an.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange,
ainsi que toute correspondance, seront envoyés à la rédaction :

196, Calea Victoriei, 71104 București, România

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, tél. 507680, 71021 București
ROMÂNIA

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série *BEAUX-ARTS*

Tome XV, 1978

VASILE DRĂGUȚ, Peintres italiens en Transylvanie, Crișana et Banat au long des XIV ^e et XV ^e siècles	3
VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, Deux œuvres ferraraïses au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie	19
GRIGORE ARBORE, I teorici dell'architettura del Quattrocento e il pro- blema della città	53
SANDA MILLER, Giovanni Mansueti. A Little Master of the Venetian Quattrocento	77
SIMONA VĂRZARU, Tre fonti letterarie riguardanti l'opera di Vittore Carpaccio	117
MIHAIL G. ȘTEPHĂNESCU, Une page d'histoire roumaine sur une pierre tombale italienne du XVII ^e siècle	121

CHRONIQUE

Leonardo da Vinci. Anatomical Drawings from the Royal Collection in Windsor at the Royal Academy of Arts (SANDA MILLER)	131
A travers les expositions parisiennes (1977) (RENÉ JULLIAN)	138

COMPTE RENDUS

G. M. Cantacuzino, <i>Izvoare și popasuri</i> (PAVEL CHIHAIA)	143
---	-----

PEINTRES ITALIENS EN TRANSYLVANIE, CRIȘANA ET BANAT AU LONG DES XIV^e ET XV^e SIÈCLES

Vasile Drăguț

C'est un fait connu que les siècles bouillonnants du haut moyen âge ont constitué pour l'histoire du peuple roumain la période de son ethnogenèse, dans le cadre du processus complexe de romanisation de la population autochtone géto-dace¹. Les vagues successives des peuples migrants ont retardé le processus de constitution d'un État roumain unitaire, cependant, dès la fin du IX^e siècle, on peut enregistrer l'existence de trois voïvodats roumains situés dans l'espace intracarpatique, plus exactement dans les sous-divisions naturelles de cet espace : Crișana, où se trouvait le voïvodat de Menumorut, Banat, où était emplanté le voïvodat de Glad, et la Transylvanie, où était le siège du voïvodat de Gelu. Engagés sur la voie de l'affirmation économique et politique, les trois voïvodats ont opposé une résistance opiniâtre aux échelons magyars qui essayaient de passer de la plaine pannonienne vers les parties centrales de la Transylvanie². La fermeté mise par les gens du pays à défendre leur liberté et les institutions traditionnelles explique pourquoi, de guerre lasse, après plus de trois siècles de vains efforts pour arriver à une conquête effective, la royauté magyare s'est vue forcée de reconnaître l'existence du voïvodat de la Transylvanie en tant que réalité politique autonome³. Simultanément fut reconnue *de facto* l'existence de tout un système de petites formations roumaines appelées « cnezațe » et « voievodate », sur le territoire desquelles était appliquée la loi ancestrale, le *jus valachicum*. L'arrivée des colons saxons et szeklers (XII^e—XIII^e siècles) et leur installation dans les zones les plus importantes au point de vue économique ou stratégique contribua à donner un caractère plus particulier à la configuration démographique, politique et culturelle des territoires roumains de l'espace intracarpatique, favorisant la cristallisation de plusieurs périodes artistiques d'une originalité certaine. Une de ces périodes fut inaugurée lors de l'accession au trône de la Hongrie de Charles Robert d'Anjou.

La dynastie des rois arpadiens venait de s'éteindre en janvier 1301, avec la mort d'André III. Suivirent de longues disputes entre les prétendants

à la couronne, les principaux candidats étant Venceslas, roi de Bohême, Otto, duc de Bavière, et Charles Robert de la branche napolitaine de la maison d'Anjou. Ne trouvant pas d'appui auprès de la haute noblesse magyare, qui ne voulait pas l'accepter, le considérant comme un instrument du Vatican, Charles Robert trouva des alliés dans les milieux du patriciat des villes et de la petite noblesse de Banat et de Transylvanie. Sachant qu'il avait été élu roi le 17 novembre 1308 et couronné seulement le 20 août 1310, il devient évident que son installation, dès le mois de mars 1307, à Timișoara (Banat) a eu lieu en vue de pouvoir organiser de là ses actions pour l'obtention du trône. Afin d'y abriter sa cour — et pour des raisons de sécurité, sans doute — Charles Robert décida de construire, sur l'emplacement nommé *Insula*, une solide forteresse en pierre et fit venir en ce but un groupe d'artisans italiens. À partir de juin 1315, quand les travaux ont pris fin, et jusqu'en 1323, le bourg de Timișoara fut la principale résidence de ce roi en même temps qu'un centre d'irradiation de l'art italien au Banat et en Transylvanie.

Décelables dans les différents domaines de la création artistique — architecture, sculpture, argenterie — les influences italiennes se sont manifestées d'une façon prédominante dans la peinture murale, soit par l'activité effective d'artistes venus de la pénin-

sule, soit par les échos indirects des grands centres du sud des Alpes.

Sur la base des analyses stylistiques il est aisé de démontrer que les plus importantes des peintures murales exécutées dans les territoires soumis à l'autorité de Charles Robert — en tant que roi et suzerain — portent l'empreinte des maîtres italiens. L'observation est valable non seulement pour la Transylvanie mais aussi pour la Slovaquie, pays où l'ambitieux monarque était soutenu par le puissant parti des colons d'origine allemande à la tête desquels Charles Robert avait mis des courtisans dévoués, comme ce Français appelé Philippe Drughet⁴.

Parmi les premières réalisations dignes d'attention doivent être considérées celles conservées à Spišska Kapitula et à Velka Lomnica, en Slovaquie.

En 1317 le *prepositus* Henric initiait l'exécution dans la cathédrale de Spišska Kapitula d'une peinture murale à caractère d'hommage, ayant pour thème central le couronnement de Charles Robert par la Vierge⁵. Comme on l'a déjà remarqué, le style de cette peinture est éclectique, pompeux, avec une note prononcée d'art de cour⁶. Précisons néanmoins que la manière de représenter la Vierge à l'Enfant sur le trône, la conception des figures du roi et de ses courtisans, ainsi que la bordure décorative à demi-palmettes indiquent, avant tout, une forte empreinte stylistique byzantine-italienne, nous révélant que l'auteur provenait de ce *mezzogiorno* dominé par les Anjou, où les données stylistiques mentionnées se retrouvent assez fréquemment.

En des termes similaires, mais avec une contribution plus accentuée des éléments de style nordique, se pose le problème des peintures murales de la sacristie de l'église paroissiale de Velka Lomnica⁷. Exécutées aux abords de 1320 et ayant pour thème la légende du roi Ladislav le Saint, ces peintures, récemment découvertes, nous surprennent par l'aspect du personnage principal, dont le prototype pictural a dû être, sans aucun doute, la figure du roi Roger II de Sicile, telle qu'elle est représentée dans le tableau des donateurs de l'église Martorana de Palerme. Ayant établi cette similitude, force nous est d'ajouter tout de suite qu'il ne

s'agit pas là d'une coïncidence d'ordre formel. En fait, les peintures de Velka Lomnica démontrent que le roi Charles Robert ne se limitait pas à recourir aux services des peintres originaires d'Italie. Étant entouré d'érudits et de prélats amenés de ce pays, il pouvait obtenir non seulement des œuvres d'un certain style mais aussi des programmes iconographiques correspondant à ses propres plans de gouvernement, car, ainsi que nous avons eu l'occasion de le montrer à un autre moment⁸, l'exaltation du culte de Ladislav et la création à cette fin d'une légende hagiographique inspirée du fameux poème byzantin du « héros de frontière » étaient des actions ayant une très stricte justification pour Charles Robert, qui ne savait que trop que sa légitimation comme roi d'un État dont il était étranger réclamait toutes sortes de moyens à caractère de propagande, dans l'ensemble desquels les lettres et les arts occupaient une place importante.

Ainsi donc, la question des influences italiennes dans la peinture murale de Transylvanie du XIV^e siècle doit être considérée dans un contexte spécial, dont la complexité n'est pas restée sans écho dans la configuration des œuvres réalisées.

Le plus ancien ensemble de peinture transylvaine exécuté avec la participation d'un artiste italien ou d'orientation italianisante se trouve dans l'église catholique romaine du village Ghelinta⁹ (département de Covasna). Petit édifice d'aspect modeste, ayant une seule nef plafonnée, un chœur court et une abside polygonale, l'église de Ghelinta a été pourvue avec des peintures murales autour de l'an 1330, ainsi qu'il en résulte de l'analyse stylistique de l'ensemble décoratif¹⁰.

Se présentant dans un bon état de conservation, les peintures du mur nordique de la nef se déroulent sur deux registres séparés par une large bordure ornementale. Le registre inférieur a pour thème le cycle christologique (*L'Entrée à Jérusalem, La Cène, Le Lavement des pieds, L'Arrestation du Christ, La Flagellation, La Crucifixion*)¹¹, tandis que le registre supérieur est réservé à la légende du saint roi Ladislav. Ayant une structure stylistique éclectique, les peintures dont nous nous

occupons s'individualisent en premier lieu par des éléments de tradition byzantine, auxquels se superposent des innovations de langage pictural et de typologie spécifiquement italiennes. Significatifs à cet égard s'avèrent : l'exécution dans une bonne technique de fresque, la gamme chromatique variée et bien nourrie, mais surtout le procédé du modelage par une différence de saturation de la couleur, les figures aux yeux en amande.

Si au point de vue de la composition les scènes du cycle christologique sont, en général, organisées d'après des schémas iconographiques avec une large circulation dans la peinture médiévale ¹², dans le cas de la légende de saint Ladislás la liberté d'interprétation prouve que le peintre n'a pas été contraint par l'existence de certains canons. Il est temps de préciser que cette légende hagiographique avait été élaborée, avec certitude, dans les milieux érudits de l'Italie du sud et de la Sicile, là où vivaient ensemble tant de formes de culture byzantine, islamique, italienne, ainsi que — par le truchement des dynasties de Hohenstaufen et d'Anjou — allemande et française. C'est seulement dans un pareil milieu, avec une large mobilité spirituelle, qu'avait été possible, la subtile adaptation de l'ancien motif du héros de frontière — incarné dans les poèmes byzantins et arabes par Digenis Akritas — aux nécessités dictées par l'exaltation du culte du roi chevalier Ladislás, le vainqueur des Cumans ¹³.

Il en résulte que, dans le cas des peintures de Ghelintă, il ne s'agit pas seulement de l'œuvre d'un peintre de l'ambiance italienne mais aussi de l'écho spirituel d'un important centre de culture de la péninsule.

Au cours des décennies qui ce sont succédé le nombre des peintres italiens venus en Transylvanie en quête de travail est allé croissant. Ceux-ci étaient attirés non seulement par le régime protectionniste assuré par les rois de la dynastie d'Anjou mais, au premier chef, par la prospérité économique des localités transylvaines qui, en ce temps, rivalisaient à reconstruire et à décorer leurs églises paroissiales. C'est une époque où le phénomène d'urbanisation prend un caractère explosif, entraînant après soi de nombreux travaux de



Fig. 1. — Église catholique romaine de Ghelintă ; peintures murales sur le mur nordique de la nef : La Légende du saint roi Ladislás (la lutte entre le roi et le Cuman ; la défaite du Cuman), le cycle christologique (*La Flagellation, La Crucifixion*).

représentation en vue de satisfaire aux vanités du patriciat des villes. Ainsi s'explique pourquoi, dans un très bref délai, ont été inaugurés les chantiers destinés à remplacer les anciennes églises romanes de Sibiu, Cluj, Braşov, Sighişoara, Sebeş, par des édifices gothiques que l'on a voulu plus imposants et plus somptueux ¹⁴.

En parlant de ce processus de reconstruction et de modernisation gothique nous devons préciser que, à la différence des zones classiques de développement du nouveau style, en Transylvanie le principe caractéristique de la prédominance du vide sur le plein n'a jamais été appliqué avec rigueur. Les rudes conditions climatiques, la modestie des ateliers de construction, les possibilités économiques limitées sont autant de facteurs qui expliquent pourquoi en Transylvanie les parois des églises n'ont pas été transformées en larges fenêtres vitrées. Par contre, de-



Fig. 2. — Église catholique romaine de Ghelinta ;
La Crucifixion.

Fig. 3. — Église catholique romaine de Ghelinta ;
La Cène (détail).



meurant massifs, comme naguère dans l'architecture romane, les murs des églises transylvaines ont continué à offrir leurs amples et lisses surfaces, adéquates pour une décoration avec des peintures murales. Le décor peint était d'autant plus nécessaire qu'il devait compenser l'absence du décor sculpté et des vitraux¹⁵. En tenant compte de tout cela il est facile de comprendre que, en Transylvanie, les XIV^e et XV^e siècles n'ont pas été une période de déclin pour la peinture murale mais bien au contraire, de réelle prospérité. Attirés par le grand nombre des travaux qui étaient en cours aussi bien dans le milieu urbain que dans celui rural, de nombreux peintres itinérants vinrent de la péninsule Italique ou des Länder allemands, d'où découlera une mosaïque de positions stylistiques dans l'ensemble desquelles les accents principaux provenaient de l'ambiance artistique sud-alpine.

A tout ce que nous venons de mentionner s'ajoute aussi la situation politique et militaire créée au temps de Louis I^{er}, successeur de Charles Robert. Intéressé dans le conflit provoqué par la succession du trône napolitain, Louis I^{er} organisa plusieurs campagnes militaires en Italie (1347—1348, 1349—1350, 1358, 1360, 1380) au cours desquelles furent conquises de nombreuses villes, en premier lieu Bari et Naples. Chaque fois

ses armées avaient été constituées d'unités transylvaines, commandées par des chefs originaires de Transylvanie. De surcroît, après l'occupation de la ville de Naples, en 1350, le roi y installa une garnison, confiant à Andrei Lackfy, voïvode de la Transylvanie, la charge de gouverneur de cette grande ville. On comprend aisément que ce va-et-vient des armées entre la Transylvanie et l'Italie a favorisé la circulation des

nographiques différentes, à savoir la *Pietà* traditionnelle et l'ainsi-nommé *Vir dolorum* ou *Le Christ de pitié*, thèmes qui, tous les deux, connurent une large diffusion dans l'iconographie du moyen âge.

Jésus y est représenté dans un sarcophage, le buste élevé, montrant sa plaie béante de la poitrine : jusqu'ici nous avons à faire aux données iconographiques du *Vir dolorum*. Il est soutenu par



Fig. 4. — Église évangélique de Homorod ; *Pietà*.

artistes qui pouvaient être tentés à travailler pour la décoration des résidences et des établissements religieux placés sous la protection des nobles commandants impliqués dans les campagnes militaires du roi Louis I^{er}.

Un précieux témoignage de ce phénomène compliqué est le fragment de peinture conservé sur le mur nordique de l'ancien chœur de l'église évangélique de Homorod (département de Braşov)¹⁶. Sur un panneau rectangulaire, disposé horizontalement, avec une bordure qui imite les incrustations en marbre de tradition cosmatesque, est représentée une *Pietà* appartenant à un type iconographique qui constitue une exception en Transylvanie mais qui était fréquent dans la peinture italienne jusque vers la fin du XV^e siècle. Il s'agit en fait d'une synthèse entre deux images ico-

Marie qui a collé son visage à celui de son fils, et par saint Jean l'Évangéliste, qui tient aussi un phylactère avec une inscription effacée, donc, autant d'éléments caractéristiques pour une *Pietà*. Ce type de *Pietà*, sur la verticale, est moins vraisemblable que la variante habituelle, dans laquelle le corps de Jésus est couché à plat, sans être pour autant moins dramatique, par le geste plein de passion avec lequel la Vierge embrasse son fils sacrifié. Un exemple illustre de la peinture italienne — ayant une affinité iconographique avec l'image de Homorod — est la fameuse *Pietà* de Giovanni Bellini, pourtant de beaucoup plus tardive (1460—1465) et ne contenant pas cette allusion si directe au *Vir dolorum* que nous déchiffrons dans le geste qui indique la plaie.

Dans le stade actuel des recherches il n'est pas possible de préciser l'image prototype d'où s'est inspiré l'auteur de la peinture de Homorod. Nous sommes justifiés à croire que ce prototype était italien à en juger d'après la facture, les éléments d'ordre stylistique et la typologie des personnages. Une aide précieuse pour préciser le prototype iconographique nous est offerte par l'étude d'un petit tableau qui représente le *Christ de pitié* entre Marie et saint Jean¹⁷. Ayant été analysé en profondeur par N. Boskovits¹⁸ pour ses implications stylistiques et iconographiques, le tableau auquel nous nous référons présente, au point de vue de la composition, une disposition très similaire avec celle de Homorod. Jésus y est figuré avec les bras réunis sur la poitrine, Marie le soutien par le coude droit, en le contemplant éplorée, cependant que saint Jean l'Évangéliste le tient avec les deux mains par le coude gauche. Sur le fond ont été distribués les instruments et les attributs de la Passion. Malgré toutes les différences qui peuvent être constatées, il est évident que les deux œuvres font partie de la même famille iconographique dont la principale caractéristique consiste justement à vouloir fondre en une même composition ces deux thèmes différents : la *Pietà* et le *Vir dolorum*.

On sait que l'image du *Vir dolorum*, pourtant une création iconographique d'origine byzantine, passait pour être la représentation authentique de la vision du pape Grégoire le Grand, vision transposée initialement dans l'icône¹⁹ conservée jadis dans l'église Santa Croce in Gerusalemme de Rome et connue aujourd'hui à travers des copies plus récentes, dont en premier lieu la gravure d'Israël van Meckenhen²⁰. Au début Jésus figurait seul, puis assisté par des anges, pour que plus tard, vers la fin du XIII^e siècle, soit inventé, en Italie, un nouveau type iconographique²¹ en introduisant dans la composition les témoins de la Passion : la Vierge et saint Jean l'Évangéliste. Le *Vir dolorum* assisté par ces deux personnages figure sur un panneau datant des alentours de l'an 1300, du Museo Provinciale de Torcello²², dans la fresque de Cavallini de l'église San Giovanni de Toro de Ravello et, souvent dans la

sculpture funéraire, à commencer par la seconde décade du XV^e siècle. Plus tard, vers le milieu du XIV^e siècle, la séparation entre les personnages disparut, la Vierge et saint Jean entrant activement dans la composition et annulant de la sorte l'idée d'atemporel propre à la vision grégorienne.

La peinture de Homorod, à l'instar du tableau du Musée d'art de Budapest, illustre l'effort d'humanisation, de localisation historique d'une image par trop abstraite, effort spécifique aux courants populaires dans l'art. Quoique ultérieur à la peinture de Homorod, le tableau de l'anonyme de Bologne s'avère précieux non seulement pour les données iconographiques qu'il nous offre mais aussi du fait qu'il établit un repère utile pour démontrer que les éléments italianisants — d'ordre stylistique et iconographique — de la peinture médiévale transylvaine ne sauraient être expliqués — ainsi qu'on a pourtant essayé de la faire — en les rapportant directement aux grands centres artistiques de l'Italie, mais par l'activité de modestes artisans venus de centres secondaires ou de la province.

Un autre élément qui mériterait à être observé est le fait que le tableau bolonais auquel nous nous sommes référés présente, dans la partie inférieure, le texte d'une indulgence. On sait qu'au moyen âge l'image du *Vir dolorum* jouissait d'un grand prestige auprès des fidèles, prestige créé et spéculé sans crainte du ridicule par le clergé catholique, lequel promettait, pour 21 prières prononcées devant cette image, ni plus ni moins que six mille ans de « vrai pardon »²³. Connaissant ces faits, nous pouvons très vraisemblablement supposer que sur le phylactère de saint Jean l'Évangéliste de la peinture de Homorod devait figurer le texte d'une indulgence.

Peinte dans une technique pas assez résistante, l'image de la *Pietà* de Homorod est en partie dégradée, néanmoins la typologie des personnages et le modelé chromatique sont des indices caractéristiques et concluants pour que nous puissions mettre cette œuvre en rapport avec la peinture nord-italienne du Trecento. Pour ce qui est de la figure de Jésus, il faut remarquer le caractère monumental, l'ovale allongé, les yeux

en amande, les cheveux et la barbe abondants. Le modelé est du type forme-couleur, c'est-à-dire basé sur le passage d'une couleur depuis son point de saturation, pour les zones d'ombre, à une concentration minimale, pour les parties éclairées. Ce modelé, qui représente une rupture aussi bien avec le graphisme, raffiné mais conventionnel de la peinture byzantine qu'avec celui naïf de la peinture gothique, constitue l'une des grandes inventions de la peinture italienne de l'époque de la pré-Renaissance et connut une très large diffusion, le « mirage » des formes modelées par le moyen de la couleur exerçant une forte attraction sur les peintres de toutes les catégories. Nous réservant de revenir sur les problèmes généraux du modelage forme-couleur, il est temps d'observer l'origine également italienne du nimbe en relief de Jésus — détail caractéristique pour la seconde moitié du XIV^e siècle — de même que la bordure à motifs ornementaux de tradition cosmatesque. Toutes les caractéristiques énumérées jusqu'ici s'associent pour renforcer notre conviction que la *Pietà* de Homorod est l'œuvre d'un artiste italien ou de formation italienne, d'autant de la seconde moitié du XIV^e siècle, plus exactement de son troisième quart. Au cours de la période qui suit immédiatement les échos italiens dans la peinture mural transylvaine se multiplient, significative s'avérant leur présence dans des œuvres dues à des artistes de formations très diverses. Ainsi à l'église orthodoxe de Strei²⁴ (département de Hunedoara), fondation des « enezi » roumains, les peintures exécutées pendant le troisième quart du XIV^e siècle présentent d'évidentes contaminations avec la peinture italienne : typologie, ornementation, facture. Les peintures de l'église catholique romaine de Vlaha²⁵ (département de Cluj) ont été attribuées, vraisemblablement, à un atelier transylvain. On a même tenté d'en identifier l'auteur dans la personne du peintre Nicolae de Cluj, père des fameux sculpteurs Martin et Gheorghe, lequel est soupçonné d'avoir étudié à fond la peinture en Italie, où il avait fait son apprentissage dans l'art des couleurs²⁶. En réalité nous ne savons rien de la vie de ce Nicolae, ni où il a fait sa formation

d'artiste, ni s'il a vraiment travaillé à Vlaha. Un fait est cependant évident : dans cet ensemble mural on reconnaît facilement les influences du style pictural de la péninsule. L'apparition, dans une peinture à caractère provincial manifeste, avec une teinte de folklore, d'éléments stylistique italienisants constitue indubitablement une preuve de leur assimilation, de leur intégration dans le langage artistique local, phénomène qui n'apparaît possible que dans les conditions de confluences soutenues.

C'est en des termes similaires que se pose le problème des peintures qui décorent la chapelle de la fortification paysanne de Sinpetru²⁷ (département de Braşov), des fragments de peinture conservés dans l'église réformée de Tileagd²⁸ (département d'Oradea), des peintures de l'église réformée de Sic²⁹ (département de Cluj), des peintures de l'église réformée de Mugeni³⁰ (département de Harghita), des peintures de l'église de Biborţeni³¹ (département de Covasna) et d'autres peintures exécutées entre 1380 et 1410.

Des échos de la peinture italienne du *Trecento* peuvent être reconnus jusque dans la texture stylistique d'ensembles muraux exécutés sous l'influence directe du gothique international de cour dans sa variante nordique. C'est le cas des belles peintures qui décorent le chœur et l'abside de l'église évangélique de Mălincrav³² (département de Sibiu). Les bordures décoratives avec des *groteschi* ainsi que certaines solutions de composition, comme celles du *Combat de St. Georges avec le dragon*, ne sauraient s'expliquer en dehors des confluences avec la peinture italienne, éventuellement d'ambiance siennoise³³.

L'accentuation de la mode italienne dans la peinture de Transylvanie, phénomène caractéristique pour les deux dernières décennies du XIV^e siècle et pour le début du siècle suivant peut se déduire aussi du fait que pour la décoration de la cathédrale d'Oradea, qui était de ce temps un important centre de pèlerinage, on avait invité des artistes italiens. Disparu en même temps que l'édifice, qui a été en totalité démantelé, le décor mural de la cathédrale d'Oradea ne nous a laissé qu'un unique témoin : un petit fragment de fresque sur lequel est peinte la figure

d'un saint avec une auréole en relief ³⁴. S'il est vrai que les détails d'exécution indiquent la présence d'un peintre avec une solide formation nord-italienne, rien ne nous permet de l'attribuer à l'un des grands artistes invités à travailler pour les cours de Prague et de Buda : Tommaso da Modena ou bien Niccolò di Tommaso ³⁵. Il suffit d'affirmer que ce menu fragment de fresque provenant d'Oradea est à même de certifier qu'à l'époque étaient actifs en Transylvanie non seulement des artistes du second ordre mais aussi des représentants illustres de la peinture italienne, ce qui a certainement dû favoriser le processus de transplantation des innovations de langage élaborées dans la péninsule.

Parmi les représentants importants de l'art italien en Transylvanie peut être considéré aussi l'auteur anonyme des peintures murales qui décorent l'église réformée de Sintana de Mureș ³⁶ (département de Mureș). Conservées à l'état fragmentaire, ces peintures nous offrent assez d'éléments pour pouvoir les considérer l'œuvre d'un maître, sans doute l'un des meilleurs artistes qui aient travaillé dans notre pays pendant le moyen âge.

Sur le mur d'ouest avait été peint *Le Jugement dernier* dont il ne reste que deux fragments, le plus grand, situé dans la partie supérieure, représentant les figures de trois apôtres assis sur un banc — par conséquent un détail du « tribunal céleste » qui avait au centre la figure du Christ juge. Sur l'intrados de l'arc triomphal il y a les restes de quelques médaillons avec des bustes de

prophètes dont un seul est presque intact ³⁷, remarquable par la noble figure du personnage, un homme à l'ovale allongé et à la barbe noire qui tient à la main un phylactère.

La face est de l'arc triomphal a été réservée pour l'illustration de la « parabole des vierges sages et des vierges folles ». Thème iconographique ayant joui d'une large popularité au moyen âge, souvent associé au *Jugement dernier* en raison de son substrat eschatologique, cette parabole se fait jour fréquemment dans la décoration des portails des grandes abbayes et cathédrales ³⁸, ainsi que dans la peinture murale des églises villageoises, étant emplantée de règle — comme c'est aussi le cas à Sintana de Mureș — sur l'arc triomphal ³⁹. Les médaillons sont circulaires, à l'exception de deux qui sont de type quadrilobé, forme caractéristique pour l'art ornemental gothique, passée des manuscrits dans le répertoire des reliefs et des peintures murales ⁴⁰. Le peintre anonyme semble avoir éprouvé une sympathie secrète pour les vierges folles qu'il a représentées dans la plénitude de leur beauté, avec des expressions lumineuses, le seul indice du péché étant la chandelle renversée.

Sur le côté est du pilastre sud qui soutient l'arc triomphal il y a encore un fragment d'une composition qui représentait Saint Louis sur le trône. Le roi Louis IX de France (1226—1270), canonisé bientôt après sa mort, avait été adopté en tant que patron de la dynastie des Anjou de Buda, au temps où le trône de la Hongrie était occupé par



Fig. 5. — Église réformée de Sintana de Mureș; *Anee Trinilaire et la Sainte Parenté*.



Fig. 6. — Église réformée de Sintana de Mureș ; Anne Trinitaire et la Sainte Parenté (le groupe central).



Fig. 7. — Église réformée de Sintana de Mureș ; Anne Trinitaire et la Sainte Parenté (Marie Cléopé)



Fig. 8. — Église réformée de Sintana de Mureș ; Anne Trinitaire et la Sainte Parenté (ange musicien).

Louis I^{er} (1342—1382). En signe d'hommage apporté au roi suzerain, la figure du saint patron avait pénétré dans l'iconographie des territoires subordonnés au royaume magyar, donc aussi en Transylvanie, où elle jouit de quelque popularité, sans doute aussi à cause de l'attention particulière ac-

cordée par Louis I^{er} à cette noblesse locale qui l'avait soutenu lors de ses campagnes militaires en Italie et dans les Balkans⁴¹. À Sintana de Mureș, saint Louis avait été représenté sur le trône, portant une mante blanche attachée avec une agrafe sur l'épaule droite et tenant dans sa main droite



Fig. 9. — Église réformée de Sintana de Mures ;
Anne Trinitaire et la Sainte Parenté (Marie Salomé
avec les enfants).



Fig. 10. — Église réformée de Sintana de Mures ;
Anne Trinitaire et la Sainte Parenté (ange musicien).

le sceptre fleur-de-lisé, attribut qui lui est caractéristique.

La zone la plus importante de peinture qui nous est restée de l'ensemble original se trouve sur les murs de l'abside : le centre de la paroi est occupé par une représentation du thème iconographique *La Sainte Parenté* ou *La Descendance apostolique de sainte Anne*, du côté gauche apparaît l'apôtre Pierre avec la clef, du côté droit l'apôtre Paul avec le glaive, près duquel avait été représenté un autre apôtre, s'agissant dès lors d'un vestige du cortège des disciples de Jésus.

La composition qui donne la mesure des qualités artistiques de l'auteur anonyme est *La Sainte Parenté*, œuvre d'une surprenante complexité iconographique et d'une remarquable exécution. Au centre de l'image, sainte Anne a été représentée comme une puissante divinité protectrice, au manteau amplement déployé sous lequel sont réunies ses trois filles avec leurs enfants : Marie avec Jésus, placés devant Anne, avec laquelle ils forment le groupe principal — « trinitaire » —, Marie de Cléophas avec Jacques le Mineur, Joseph le juste, Simon et Jude, à droite, et Marie Salomé avec Jean et Jacques le Majeur à gauche⁴². D'un côté et de l'autre du groupe principal deux anges chantent des louanges en s'accompagnant du luth. En raison du schéma de sa composition, presque identique à celui de la *Vierge de Misericorde*, on a cru que cette manière tout à fait originale de représenter *Anne Trinitaire* à l'église de Sintana de Mures pourrait s'expliquer par une contamination avec le thème mentionné⁴³. En réalité il s'agit d'un thème indépendant, d'une amplification du thème traditionnel d'*Anne Trinitaire*, image qui s'est imposée dans l'art du XIV^e siècle par suite de la popularité accrue enregistrée par le culte de sainte Anne, surtout dans les pays germaniques. En conformité avec une légende apocryphe médiévale, Anne aurait été mariée trois fois, avec Joachim, avec Cléophas et avec Salomas, et aurait eu chaque fois une fille : Marie, Marie Cléophé et Marie Salomé. Marie, qui épousa Joseph, est la mère de Jésus, Marie Cléophé, mariée à Alphée, aurait eu quatre fils, dont trois sont devenus apôtres, tandis que Marie Salomé

mariée à Zébédée, aurait été la mère de deux autres apôtres⁴⁴. La représentation d'Anne avec tous ces descendants constitue un nouveau type iconographique — véritable glorification de sainte Anne en tant que racine immédiate de Jésus et de ses principaux apôtres. Le prototype de la composition de Sintana de Mureș n'a pas été identifié jusqu'à ce jour, les seules représentations pouvant être invoquées comme terme de comparaison se trouvant à l'église catholique romaine de Turnișce (Slovénie, 1389)⁴⁵ et à l'église évangélique de Mălincrav (département de Sibiu, vers 1400)⁴⁶. En mentionnant le fait qu'en Occident la représentation d'Anne avec toute sa famille est devenue courante seulement au début du XVI^e siècle⁴⁷, nous ajouterons que l'artiste qui lui a consacré l'œuvre la plus précieuse fut Quentin Metsys.

Cependant, plus que le grand intérêt que pourrait susciter la nouveauté iconographique de la composition en discussion, se veulent être mises en évidence ses qualités artistiques vraiment remarquables. Sur l'écran sombre — outre-mer, presque noir — du fond dénué de tout élément de décor ou de paysage, les silhouettes des personnages se dégagent avec robustesse, le modelé quasi sculptural des formes étant souligné par le puissant contraste clair-foncé entre les figures et le fond. Utilisant une palette restreinte — avec beaucoup de blanc, rose, rouge anglais, ombre, vert émeraude, jaune — servie cependant par une ligne souple et précise et, surtout par un admirable savoir du modelage, l'artiste anonyme, encore que tributaire à une vision hiératique de la composition, était, d'une manière évidente, le produit de cette époque artistique qui préfaçait la grande redécouverte de l'homme du siècle de la Renaissance. Les figures des femmes sont modelées avec chaleur, non dépourvues de sensualité les expressions pleines de vie tranchant avec la spiritualité ascétique de l'art byzantin et avec l'agitation mystique du gothique nordique. Particulièrement harmonieuses sont les figures des deux anges, la musique qu'ils veulent suggérer paraissant vibrer dans les ailes largement déployées.

Les commentateurs des peintures de Sintana de Mureș ont fait souvent allusion aux liens stylistiques avec la peinture italienne de la seconde moitié du XIV^e siècle⁴⁸. Que l'auteur de ces peintures soit un artiste italien — ou de formation italienne — est hors de doute, cependant son style a une structure plus complexe, explicable par des contaminations avec des expériences artistiques du nord des Alpes. En ce sens, nous allons mentionner la ressemblance typologique frappante qu'il y a entre les figures de la scène de *L'Annonciation* du maître de Heiligenkreuz (Autriche), en réalité un Français errant, redevable à l'art parisien contemporain de Charles V⁴⁹. L'archange de *L'Annonciation* de Heiligenkreuz a aussi bien la figure que les ailes dessinées identiquement que les anges de la composition de *La Sainte Parenté* de Sintana, l'affinité des styles étant évidente; en essence il s'agit d'un écho du gothique international de cour qui, à Sintana de Mureș, a été réinterprété avec la sensibilité et les moyens d'un peintre italien. Le fait ne surprend pas si l'on tient compte de l'éclectisme général des peintures exécutées par les artistes itinérants, dont le rôle a été si important dans l'établissement d'une ambiance artistique européenne aux repères communs, au-delà de la variété spécifique des centres locaux⁵⁰.

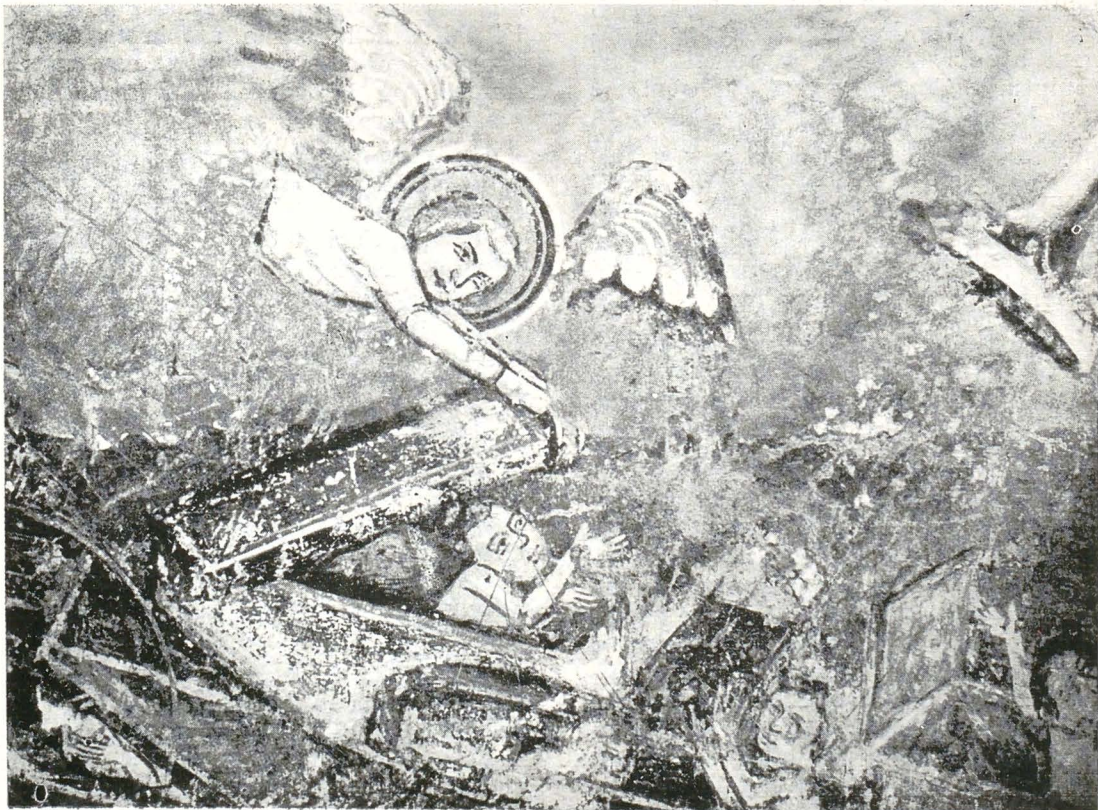
Un moment intéressant dans l'histoire de la peinture transylvaine a été marqué par l'activité du peintre Paul de Ung, auquel on doit la décoration de l'église unitarienne de Dirjiu⁵¹ (département de Harghita), en l'an 1419, et d'un crucifix peint dans le chœur de l'église évangélique de Homorod⁵². À Dirjiu, sur le mur nordique de la nef, se sont conservées plusieurs scènes de la légende du saint roi Ladislas et sur le mur sud une remarquable illustration de la *Conversion de saint Paul (Le Chemin de Damas)*. Le style est éclectique et contient maints éléments propres au gothique international de cour, néanmoins on peut y déceler aisément les contributions italiennes par l'intermédiaire desquelles s'expliquent aussi quelques échos byzantins tardifs.

L'adversité des circonstances historiques fit que du monument suprême



Fig. 11. — Église réformée de Sintana de Mureș ; *La Parole des Vierges Sages et des Vierges Folles* (vierge folle).

Fig. 12. — Église réformée de Mugeni ; *La Résurrection des morts* (détail).



des présences artistiques italiennes en Transylvanie il n'en soit resté qu'un souvenir documentaire.

C'était autour des années 1425—1427. A Timișoara, dans le château bâti par le roi Charles Robert, résidait en qualité de « comes » (span) du Banat, le fameux condottiere Filippo Scolari di Ozora, dit Pippo Spano⁵³. Appelé par le roi Sigismond de Luxembourg et chargé d'organiser le système militaire du Banat contre les Turcs ottomans qui menaçaient la sécurité des pays soumis à la couronne, Filippo Scolari y déploya une prodigieuse activité, modernisant les vieilles fortifications et construisant d'autres neuves. Dans le cadre de cette vaste action défensive s'inscrit également la restauration du château de Timișoara, auquel le nouveau seigneur s'était promis de conférer un éclat au goût de son époque. A ce but il fit venir d'Italie le florentin Masolino da Panicale⁵⁴ auquel il confia le décor des salles d'apparat. Malheureusement rien ne subsiste des œuvres réalisées par le grand florentin, dont on a tous les motifs de croire qu'il a peint aussi à Oradea, pour l'évêque de cette ville, Andrea Scolari, frère de Pippo⁵⁵.

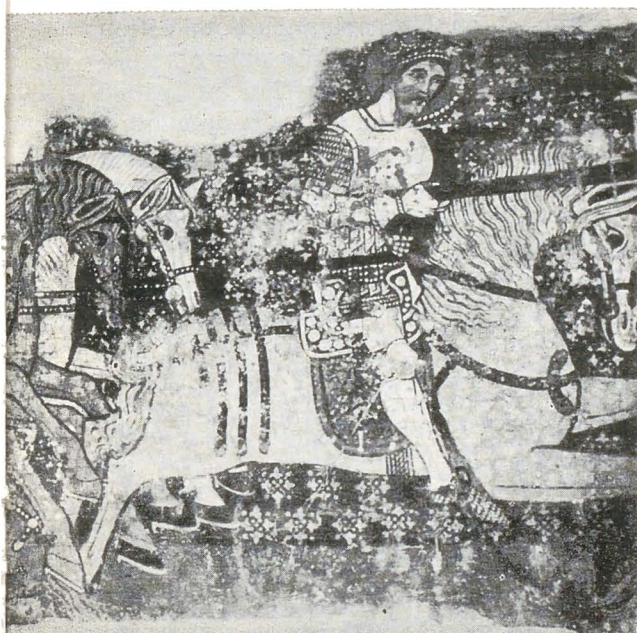


Fig. 13. — Église unitarienne de Dirjiu; *La Légende du saint roi Ladislav* (poursuite du Cuman ravisseur des vierges).



Fig. 14. — Église unitarienne de Dirjiu; *Le saint roi Ladislav* (détail de la fig. 13).

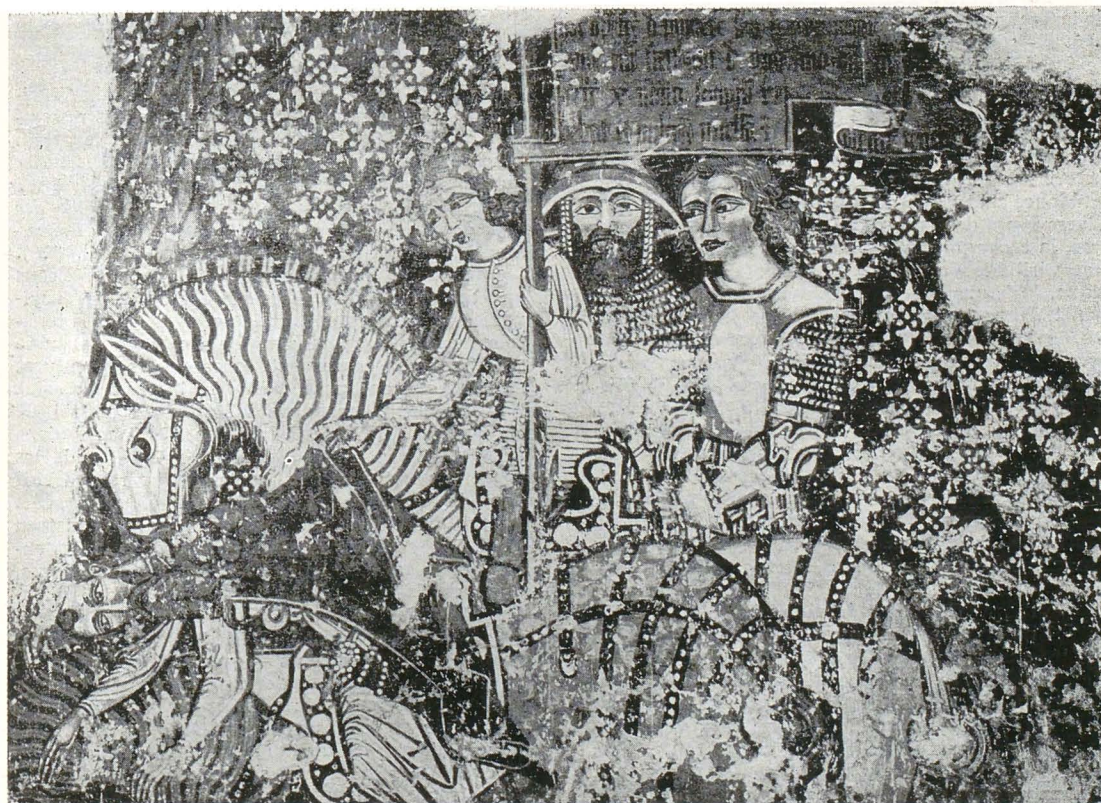


Fig. 15. — Église unitarienne de Dirjiu; *La Conversion de saint Paul*.
<https://biblioteca-digitala.ro/> / <http://istoria-artei.ro>

Par la suite, au cours du XV^e siècle et quoique les liens artistiques avec l'Italie soient demeurés actifs, étant favorisés par l'intérêt porté par la haute noblesse aux réalisations appartenant au nouveau style de la Renaissance, leurs échos dans la peinture transylvaine devinrent de plus en plus faibles, au profit des influences tyrolaises⁵⁶ et franconiennes qui prirent le dessus⁵⁷.

Au début du XVI^e siècle l'art de la Renaissance est partout triomphant et

même si en Transylvanie l'opposition du gothique s'est avérée plus obstinée qu'ailleurs la configuration artistique se modifia d'une manière fondamentale dans l'intervalle de quelques décennies. C'est dans le cadre de ce processus que se produisit une nouvelle et forte influence italianisante, cependant le problème se situe au-delà des limites chronologiques proposées pour le présent ouvrage.

Notes

¹ Conquis par l'empereur Trajan à la suite de terribles guerres (101–106) menées contre la population autochtone géto-dace, le territoire carpato-danubien — Dacia felix — fut abandonné par l'administration romaine au temps de l'empereur Aurélien (271). Reconquise en partie par l'empereur Constantin le Grand, lequel fit aussi construire un pont sur le Danube (328), la Dacie a été jusque très tard sous le contrôle de l'Empire romain d'Orient, ce qui favorisa le processus ininterrompu de romanisation de la population locale.

² La relation détaillée des luttes entre la population autochtone roumaine et les unités militaires des nouveaux venus nous vient d'une source magyare, la chronique *Gesta Hungarorum* rédigée par le Notaire Anonyme du roi Bela (1131–1141). Il faut retenir que, d'après cette source de l'époque, les voisins roumains reconnaissaient la suzeraineté de l'empereur byzantin.

³ La première mention concernant un voïvode de la Transylvanie — *Leustachius waywoda Transylvaniae* — date de 1176.

⁴ Le rôle de la Slovaquie dans le système politique et militaire de Charles Robert a été très important. En stimulant de nouvelles colonisations de Saxons, de Flamands et d'Italiens, Charles Robert a encouragé le développement économique, favorisant en même temps la formation d'une ambiance artistique éclectique, très réceptive aux divers types de langage qui étaient à la mode. Dès lors, la Slovaquie fut, pendant quelques décennies, une véritable « centrale » de communication artistique, la Transylvanie se trouvant au nombre des bénéficiaires de cette fonction de liaison. D'une utilité particulière pour l'étude de ce problème sont les ouvrages publiés par VLASTA DVORÁKOVÁ : *Italienisierende Strömungen in der Entwicklung der Monumentalmalerei des slowakischen Mittelalters*, in *Historica Slovaca*, III, Bratislava, 1965, p. 58–111 ; idem, *La Légende de saint Ladislav découverte dans l'église de Veľka Lomnica*, in *Buletinul Monumentelor Istorice*, 1972, no. 4, p. 25–42.

⁵ V. WAGNER, *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava, 1948, p. 30–31 ; RADOCSEY DENES, *A középkori magyarországi falképei*, Budapest, 1954, p. 38–39, 220–221.

⁶ VLASTA DVORÁKOVÁ, *La Légende...*, p. 37.

⁷ Une analyse très détaillée de ces peintures a été effectuée par VLASTA DVORÁKOVÁ, *La Légende...* ; des mentions plus brèves chez Josef Krása, *Zpráva o průzkumu nástěnných maleb na Slovensku* (Rapport sur les recherches effectuées au sujet des peintures murales en Slovaquie), in *Umeni*, VIII, 1960, no. 5 ; de même, JOSEF KRÁSA et KAREL STEJSKAL, *Středověké nástěnné malby na Slovensku* (Peintures murales médiévales en Slovaquie), in *Dějiny a současnost*, 45, Prague, 1964.

⁸ VASILE DRĂGUȚ, *La Légende du « héros de frontière » dans la peinture médiévale de la Transylvanie*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts* (=RRHA), XII, 1975, p. 11–40.

⁹ Les recherches archéologiques et d'architecture ont révélé que, dans sa première phase d'existence, l'église de Ghelinița avait été romane, avec une abside semi-circulaire, datant, selon toute probabilité, du dernier quart du XIII^e siècle. Lors de la modification gothique opérée au cours des premières décades du XIV^e siècle on lui ajouta une abside polygonale et on remplaça les encadrements.

¹⁰ De la bibliographie de ces peintures nous retenons, au premier chef, les titres suivants : RADOCSEY D., *op. cit.*, p. 36–38, 140–141 ; VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, I, Bucarest, 1959, p. 421–425 ; V. DRĂGUȚ, *Restaurarea picturilor murale de la Ghelinița*, in *Buletinul Monumentelor Istorice*, 1973, no. 4, p. 45–54.

¹¹ Nous mentionnons que d'autres scènes du cycle christologique, exécutés par d'autres maîtres, se trouvent sur les murs d'ouest et de sud.

¹² Entre autres, il faut remarquer que la *Crucifixion* de Ghelinița présente de flagrantes ressemblances de composition, de typologie et de dessin avec une miniature ayant le même sujet du *Psautier* du Landgrave Hermann de Thuringe — ante 1217 (JULIUS BAUM, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien*, Wildpark-Potsdam, 1930, p. 333, pl. 370).

¹³ Pour le lecteur non averti nous précisons que dans plusieurs églises médiévales de Transylvanie, Slovaquie, Hongrie et Slovénie — territoires placés naguère sous l'autorité du royaume magyar — se conservent encore des peintures murales qui ont pour thème la légende du saint roi Ladislav. Personnage historique réel, roi de Hongrie de 1077 à 1095, Ladislav I^{er} est entré dans la légende par sa participation héroïque aux luttes contre les Petchénègues, son rôle s'avérant décisif dans la victoire de Chiraleș (Kerles), de 1068. Enterré dans la cathédrale de Oradea, canonisé en 1195, il devint le symbole de la lutte contre les envahisseurs venus de l'Orient : Petchénègues, Cumans, Tatars. En ce sens, Charles Robert d'Anjou fit de lui un véritable *paladium* de la maison royale, option d'autant plus significative que la grande noblesse magyare — qui n'en avait pas voulu pour roi — avait des orientations philocumanes (au fond, il s'agissait de la lutte pour la conservation des privilèges et des autonomies acquis au temps du roi Ladislav le Cuman (1270–1290). En exaltant le culte de saint Ladislav — le second fils du roi — avait reçu le nom du saint chevalier — Charles Robert ravivait le souvenir du plus glorieux défenseur contre les Cumans, dénonçait les Cumans com-

me les plus dangereux ennemis du pays et, avec eux, il dénonçait leurs alliés de l'intérieur. Que pour les rois d'Anjou le culte de Ladislav avait acquis un caractère spécial peut être déduit aussi du fait que, en 1326, Carlo di Calabria, fils de Robert, roi des deux Siciles, commandait à Simone Martini un étendard avec la figure de Ladislav. Cette même année, Filippo de Sangineto, seigneur d'Altomonte, compagnon de Carlo di Calabria, commandait un panneau d'autel pour l'église Santa Maria della Consolazione de Altomonte — Calabre —, au centre duquel figurait ce même San Ladislao (G. PACCAGNINI, *An Attribution to Simone Martini*, in *The Burlington Magazine*, mars 1948; FERDINANDO BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Rome, 1969, p. 171—172). Expression d'une politique dynastique, le culte de Ladislav a été particulièrement à l'honneur au temps des rois Charles Robert (1308—1342) et Louis I^{er} (1342—1382) d'Anjou, ainsi que pendant le règne de Sigismond de Luxembourg (1387—1437), ce dernier étant l'époux de Marie d'Anjou, fille de Louis I^{er}. Au cours de cette période la légende de Saint Ladislav a été représentée dans la peinture murale de plusieurs églises de Transylvanie et de Slovaquie, et, d'une manière isolée, en Hongrie et en Slovaquie (V. DRĂGUȚ, *La Légende...*).

¹⁴ Pour ce qui est de ce phénomène, voir V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 211—285; V. DRĂGUȚ, *Arta gotică în România*, Bucarest, 1978, chap. II.

¹⁵ En Transylvanie la sculpture occupe une place modeste dans la décoration des monuments gothiques, les seules exceptions étant l'église évangélique de Sebeș-Alba et l'église Noire de Brașov. On ne connaît aucun exemple — pas même de sources documentaires ou archéologiques — de vitraux historiés.

¹⁶ Construite au XIII^e siècle, dans des formes romanes, l'église de Homorod a souffert d'importantes transformations qui l'ont changée en l'une des plus redoutables forteresses paysannes de Transylvanie. Surélevé par une puissante tour défensive, l'ancien chœur a été fermé, devenant le dépositaire d'une petite anthologie de peinture murale des XIV^e et XV^e siècles (WALTER HORWATH, *Siebenbürgisch-sächsische Kirchenburgen*, II, Sibiu, 1932, p. 42—45; GEORGE OPRESCU, *Bisericiile cetăți ale sașilor din Ardeal*, Bucarest, 1956, p. 63; V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 83, 579; V. DRĂGUȚ, *Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod*, in *Studii și cercetări de istoria artei, seria artă plastică (= SCIA)* 11, 1964, no. 1, p. 102—109.

¹⁷ Cette œuvre se trouve au Musée d'art (Szépművészeti Museum) de Budapest; no. d'inventaire 58. Détrempe sur bois, 38 × 50 cm.

¹⁸ NIKOLAS BOSKOVITS, *Un « Christ de pitié » bolonais*, in *Bulletin du Musée des Beaux-Arts*, Budapest, 1960, no. 16, p. 51—63. En conformité avec l'opinion de l'auteur, à laquelle nous souscrivons, le tableau analysé provient de l'ambiance de Vitale da Bologna et peut être daté entre 1370 et 1380 (*ibidem*, p. 57).

¹⁹ L'origine byzantine de cette icône est révélée par les initiales grecques de l'auréole du Christ; son prototype byzantin semble dater de la seconde moitié du XII^e siècle.

²⁰ ISRAËL VAN MECKENEN (MECKEN, MECK, MECHELN, MECHLN, MEKELN, etc.), peintre et graveur (? — 1503 ou 1517?).

²¹ EMILE MÂLE, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1925, p. 100.

²² *The Burlington Magazine*, LXXXIX, 1947, p. 210.

²³ « Si, après s'être confessé, on recitait devant une représentation du Christ de pitié, sept Pater, sept Ave et sept courtes prières appelées « les visions de saint Grégoire », on obtenait six mille ans de « vrai pardon » (Emile Mâle, *op. cit.*, p. 100).

²⁴ Au sujet des peintures de Strei, nous retenons les titres suivants: I. D. ȘTEFĂNESCU, *La Peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 211—233; V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 405—406; V. DRĂGUȚ, *Biserica din Strei*, in *SCIA*, 12, 1965, no. 2, p. 299—317; V. DRĂGUȚ, *Din nou despre picturile bisericii din Strei*, in *Buletinul Monumentelor Istorice*, 1973, no. 2, p. 19—26; ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI, *Portretele constructorilor și pictorilor bisericii din Strei*, in *SCIA*, 22, 1975, p. 53—75. Au sujet de ce dernier article nous précisons qu'il contient quelques inexactitudes d'information et d'interprétation sur lesquelles nous nous proposons d'attirer l'attention dans un proche avenir.

²⁵ ANTON HEKLER, *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin, 1937, p. 50, 75. BĂLOGH JOLAN, *Az erdelyi Renaisance*, Cluj, 1943, p. 18—19; RADOCȘAY D., *op. cit.*, p. 54, 167; V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 409—410; V. DRĂGUȚ, *Arta gotică în România...*, chap. V.

²⁶ Hypothèses sans le moindre soutien documentaire, avancées par BĂLOGH J. (*op. cit.*, p. 19, 369).

²⁷ Ed. MORRES, *Die Kirchen und ihre Kunstschätze*, in *Das Burzenland*, IV—1, Brașov, 1929; RADOCȘAY D., *op. cit.*, p. 144; V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 419—420; V. DRĂGUȚ, *Arta gotică...*, chap. V.

²⁸ RADOCȘAY D., *op. cit.*, p. 177—178; V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 768—769; V. DRĂGUȚ, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, in *SCIA*, 12, 1965, no. 1.

²⁹ ENTZ G., SEBESTYÉN J., *A széki reformatus templom*, Cluj, 1943; RADOCȘAY D., *op. cit.*, p. 410—411; V. DRĂGUȚ, *Arta gotică...*, chap. V.

³⁰ RADOCȘAY D., *op. cit.*, p. 120; V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 771; V. DRĂGUȚ, *Picturile murale ale bisericii reformate din Mugeni*, in *SCIA*, 11, 1964, no. 2, p. 307—320.

³¹ RADOCȘAY D., *op. cit.*, p. 119; V. DRĂGUȚ, *La Légende...*, p. 30—32.

³² VIKTOR ROTH, *Die Freskomalereien im Chor der Kirche zu Malmkrog*, in *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, no. 4, Sibiu, 1903; RADOCȘAY D., *op. cit.*, p. 54—56, 109—110; V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 413—418; V. DRĂGUȚ, *Les Peintures murales de l'église évangélique de Mălincrav*, in *RRHA*, V, 1968, p. 61—71.

³³ Une première remarque en ce sens a été faite, cependant avec une insistance exagérée, par BĂLOGH J. (*op. cit.*, p. 373).

³⁴ BĂLOGH J., *op. cit.*, p. 21; RADOCȘAY D., *op. cit.*, p. 188; V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 426—427. Le petit fragment de fresque est conservé au Musée d'art chrétien de l'évêché d'Esztergom, Hongrie.

³⁵ Opinions avancées par GEREVICH T. et DERCSÉNYI D. (voir RADOCȘAY D., *op. cit.*, p. 188).

³⁶ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 13—17; BĂLOGH J., *op. cit.*, p. 26, 43, 349, 373; RADOCȘAY D., *op. cit.*, p. 55, 173; V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 411—412; V. DRĂGUȚ, *Picturi de prerașterea italiană din țara noastră*, in *Arta plastică*, X, 1963, no. 9, p. 506—508.

³⁷ En considérant les dimensions du médaillon conservé et les distances relatives il doit y avoir existé douze médaillons.

³⁸ I. D. ȘTEFĂNESCU cite en ce sens les grands portails de Laon, Paris, Chartres, Amiens et Strasbourg (*L'Art byzantin*..., p. 17, note 1).

³⁹ FRANCÉ STELÉ, *Slovenska gotska podružnica i njen ikonografski kanon*, in *Zbornik narodog muzeja*, VI, 1964, p. 328.

⁴⁰ Des médaillons quadrilobés apparaissent sur les arcs triomphaux des églises de Chyžné et Rakoš — les deux en Slovaquie — appartenant à une couche de peinture du dernier quart du XIV^e siècle, le thème illustré étant toujours « la parabole des vierges » (VLASTA DVOŘÁKOVÁ, P. M. FODOR, K. STEJSKAL, *K vývoji středověké nástěnné malby v oblasti Gemerské a Malohontské*, in *Umění*, VI, 1958, p. 336, 341).

⁴¹ Dans la peinture murale de Transylvanie la figure du roi saint Louis apparaît aussi dans les églises de Sic, Mălincrav, Bistrița, Mediaș et Sincraiul de Mureș (la peinture de ce dernier monument ayant été détruite lors de la démolition du monument).

⁴² La zone inférieure de la composition, avec les groupes d'enfants, est dégradée; des quatre enfants de Marie Cléopé on ne voit qu'une tête et les trois sommets des autres têtes.

⁴³ I. D. ȘTEFĂNESCU supposait qu'il devait s'agir d'un tableau de donateurs et en faisait la liaison avec *Le Jugement dernier* (*L'Art byzantin*..., p. 14); BÁLOGH J. le considérait comme une combinaison de *La Sainte Parenté* et de *La Vierge de Miséricorde* ou *Vierge au manteau* (*op. cit.*, p. 26), opinion adoptée aussi par V. VĂTĂȘIANU (*op. cit.*, p. 412).

⁴⁴ KARL KÜNSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Freiburg im Breisgau, 1928, p. 331; HANS AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, Vienne, 1960, p. 140.

⁴⁵ FRANCÉ STELÉ, *Monumenta artis slovenicae*, I, Ljubljana, 1935, p. 19, fig. 57; là-bas la composition de *La Sainte Parenté* se trouve sur le mur nordique de la nef.

⁴⁶ Assez bien conservée, à Mălincrav l'image en discussion se trouve sur le mur sud du chœur.

⁴⁷ K. KÜNSTLE, *op. cit.*, p. 331.

⁴⁸ BÁLOGH J., *op. cit.*, p. 373; RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 55; l'envoi direct à Giotto et à ses disciples appartient à I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Art byzantin*..., p. 17.

⁴⁹ LUDWIG BALDAS, *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik (1400–1525)*, Vienne, 1934, p. 5–6, 21, 41.

⁵⁰ Très ressemblantes, témoignant d'un processus de synthèse analogue, sont les peintures de l'église catholique romaine de Necpaly (Slovaquie), vraisemblablement exécutées, de même que à Sintana de Mureș, par un maître italien, ayant une vision plastique propre, influencé par le langage élégant du gothique international.

⁵¹ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Art byzantin*..., p. 56–59; BÁLOGH J., *op. cit.*, p. 33–34; RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 55, 63, 216–217; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 425–426; V. DRĂGUȚ, *La Lăgănde*..., p. 32–34.

⁵² V. DRĂGUȚ, *Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod*..., p. 108–109.

⁵³ Le sobriquet de Spano avec lequel le condottiere est entré dans l'histoire est due justement à sa qualité de span de Timișoara.

⁵⁴ ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII–1, Rome, 1906, p. 82; C. BUDINIS, *Gli artisti italiani in Ungheria*, Rome, 1936, p. 34–36.

⁵⁵ L'évêque Andrea Scolari est mort à Oradea, en 1426, sa pierre funéraire, décorée avec l'image du défunt, de type gisant, étant conservée dans la cathédrale catholique romaine de cette localité.

⁵⁶ Les influences de la peinture italienne, par le truchement du Tyrol, se sont encore faites sentir pendant un temps, notable étant, à Sibiu, la *Crucifixion* peinte par Johannes de Rosenaw en 1445, avec d'évidentes suggestions d'Altichiero dans la composition.

⁵⁷ Pour cette phase voir V. DRĂGUȚ, *L'Art gothique*..., chap. V.

DEUX OEUVRES FERRARAISES AU MUSÉE D'ART DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE*

Victor Ieronim Stoichiță

PREMIÈRE PARTIE: "QUALCHE FABULÀ ANTIQUA ET DE BELLO SIGNIFICATO"

Comme point de départ nous proposons de soumettre à un bref re-examen la notion d'«allégorisation» dans son rôle de témoin à la fois agissant et significatif de la culture humaniste.

I. ALLÉGORIE ET PERSPECTIVE

a) «*Le beau signifié*»

Angus Fletcher, l'auteur du plus ample traité de l'allégorie⁶, définit ce trope comme un «Message ésotérique dans lequel le référent est soumis à un éloignement par rapport au signe afin d'obtenir un effet d'étrangeté énigma-

* Nous exprimons ici notre gratitude envers tous ceux qui, par des suggestions, indications bibliographiques et observations pertinentes nous ont facilité le travail d'élaboration de cette étude : Dr. Livia Carloni (Bologne), Pr. Miklós Boskovits (Florence), Pr. Carlo Lodovico Ragghianti (Florence), Pr. Ranieri Varese (Ferrare), Dr Carmen Laura Dumitrescu (Bucarest), Maria Ana Musicescu (Bucarest), Theodor Enescu (Bucarest), Gheorghe Vida (Bucarest).

Nous remercions également la direction et le personnel de la bibliothèque et de la photothèque de Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest, le Centre National d'échange de la Bibliothèque Centrale d'État de Bucarest, ainsi que nos collègues de la bibliothèque et de la photothèque de l'Institut d'arts plastiques «N. Grigorescu», Bucarest, et ceux de la bibliothèque et photothèque de l'Institut d'histoire de l'art de Bucarest.

Enfin, nous remercions Yvonne Oardă pour la version française de l'article.

Au Musée d'Art de Bucarest, dans la salle des maîtres du Quattrocento, on peut voir deux panneaux peints sur bois, (figs 1, 2), attribués à Ercole de'Roberti : dans les Catalogues de la collection Bamberg (lieu de leur provenance) ainsi que dans celui rédigé par Léo Bachelin, ils figurent sous le titre *Das Heidentum* et *Das Christentum*¹. Al. Busuioceanu, le seul à leur avoir accordé une attention issue d'une plus constante méditation², les intitula *Le Bon augure* et *Le Mauvais augure* et c'est sous ce nom que les œuvres sont actuellement connues. Récemment, C. L. Ragghianti proposa d'autres titres : *Le Sommeil* et *La Nativité*³. Il nous faut également rappeler l'hypothèse de G. Oprescu, selon laquelle il s'agirait de panneaux de deux *cassoni*. Leurs dimensions (42 × 62 cm) ainsi que les sujets justifient l'hypothèse⁴.

Les deux peintures se trouvent en étroite corrélation stylistique et idéatique. Elle font partie d'un contexte plus large d'images occasionnelles, à fond allusif, lesquelles, dans les zones culturelles marginales de la Renaissance, déchoient jusqu'à l'anagramme, absorbant dans les représentations majeures (Botticelli, Piero di Cosimo, Mantegna, etc.) toute une constellation de significations culturelles. Il arrive souvent que de tels exemplaires soient en premier lieu des documents du goût, et non exclusivement du goût artistique mais — par extension — du «goût culturel» en général, d'un «style de vie».

Une recherche critique, aussi complète que possible (cette réserve s'impose car l'ambiguïté n'est pas uniquement le fait de notre ignorance actuelle, mais bien le fruit d'une intention «significative»)⁵, doit trouver le joint où l'histoire de l'image se croise avec l'histoire de la forme. Le résultat sera apparemment mineur : un nouveau titre (en l'occurrence, au lieu de *Le Bon augure* et *Le Mauvais augure* : *Amor Pro theurythmos* et *Amor Dei*) et une nouvelle attribution (au lieu de Ercole de'Roberti, Gian Francesco Maineri). L'opération en soi en est une de divagation qui, soigneusement surveillée, peut offrir la chance d'une herméneutique à travers laquelle perceraient en fin de compte les racines récupérables de l'acte du chiffrement et de la formation.

tique et de figurativité allusive et symbolique »⁷. Cet effet « d'étrangeté énigmatique » serait donc la conséquence du fait d'avoir passé outre la soudure d'intention entre signe et référent, ou plutôt entre signifié et référent, puisque — dans le contexte de la dénotation — c'est le signifié et non le signifiant qui est la composante sémiotique reliée au référent. La signification s'en trouve ainsi en quelque sorte en suspens, isolée dans une dangereuse autonomie, séparée du domaine référentiel, de l'univers du réel. D'où la conclusion quelque peu brutale de Fletcher : « l'allégorie dit une chose et signifie une autre »⁸. Devant une amplification aussi tranchante de l'allégorie, l'apparition de certaines réactions n'est plus étonnante. Tzvetan Todorov remarque, à juste titre, que cette « définition transforme l'allégorie en une sorte de super-figure où l'on peut jeter pêle-mêle tout ce qui nous trotte par la tête »⁹.

Néanmoins, à condition de tenir compte des nuances, les observations de Fletcher demeurent utiles pour aborder le domaine de l'allégorie. Les quelques lignes que Tudor Vianu lui dédia, il y a quarante ans, semblent contribuer d'une manière heureuse à l'éclaircissement théorique. « Il y a, écrivait Vianu, un lien extérieur entre signe et signification, à savoir celui de l'allégorie [...] En ce cas, la signification ne se laisse pas surprendre simultanément au signe ; elle ne fusionne pas avec lui. L'esprit ne les contient pas en même temps et ce n'est qu'un acte de méditation qui rendra possible le passage du signe à la signification. Dans ce cas, il devient évident que la signification exerce une pression sur le signe, lequel s'y adapte selon la nature du contenu qu'il signifie »¹⁰.

Nous nous trouvons ainsi devant deux définitions contradictoires. Chez Fletcher l'énigme de la *signification* est due à l'éloignement par rapport au *référent*. Chez Vianu, c'est le lien d'ordre problématique de la *signification* d'avec le *signe* qui confère à l'allégorie ses traits fondamentaux. Ce qui nous semble néanmoins important c'est le fait que les deux définitions mettent l'accent sur l'isolement de la signification soit par rapport au référent, soit par rapport au signe.

En acceptant les deux thèses nous espérons ne pas être accusés de commodité excessive car, loin de simplifier les choses, le fait de considérer l'allégorie comme un *procédé sémiotique où la signification est aliénée aussi bien par rapport au signe que par rapport au référent* amplifie les implications jusqu'à la limite où le déchiffrement devient incertain.

Toute tentative de repliement de la signification d'une œuvre allégorique sur le signe ou sur le référent bute contre des difficultés presque toujours insurmontables. La preuve en est le stade ambigu où se trouve encore la lecture d'œuvres célèbres auxquelles ont été dédiés de nombreux volumes de commentaires : *Le Printemps* de Botticelli, *La Mélancolie I* de Dürer, *La Tempête* de Giorgione, sont des exemples devenus classiques. En ce cas, le résultat de l'interprétation en soi nous semble moins important que la démarche même, c'est-à-dire l'implication de celui qui contemple (ou qui lit) une œuvre allégorique appartenant à un large contexte culturel, où l'interprétation devient une composante obligatoire, exigée par l'insolite de la structure même de la signification¹¹. C'est justement dans cette « réaction interprétative » obligatoire que nous croyons pouvoir trouver la justification culturelle de l'allégorie dans l'atmosphère intellectuelle-érudite de l'Humanisme. Dans le domaine de l'allégorie, l'interprétation et l'énigme se trouvent intimement mêlées. L'hermétisme est parfois expressément requis, l'interprétation perdant ainsi de ses chances. Angelo Poliziano se plaint, par exemple (nous sommes en 1490), du fait d'être assailli par des demandes *d'imprese* et d'emblèmes. Il se trouve même quelqu'un à lui demander « Un symbole qui ne puisse être compris que par son amie afin de rendre vain tout essai de supposition de la part des autres »¹².

Dans la poétique médiévale, la polarisation des traits d'ordre interprétatif (littéral, allégorique, moral, anagogique, etc.) est intégrée dans la vision amplement narrative et pédagogique sur l'art. Le règne absolu de l'allégorie dans l'art médiéval n'est pas, évidemment, l'unique réalité culturelle, ainsi qu'on l'a pendant longtemps suggéré¹³. L'art

figuratif du moyen âge nous apparaît avant tout comme un instrument de doctrine et c'est bien par la clarté (qui n'exclut pas la complexité) et non pas à travers l'*ambiguïté* que s'exprimera le mieux la signification de toute œuvre d'art. En acceptant ceci, le caractère narratif impliqué dans les œuvres allégoriques de la Renaissance ne saurait être relié au goût médiéval, mais par contre, à l'idée de *renovation*. L'allégorie, en ce cas, devient « moderne » et « mondaine », elle apparaît dans les zones les plus rapprochées du social dans l'art de la Renaissance : *trionfi* et *giostre*, décoration intérieure, *deschi da parto*, etc. Ce n'est pas la clarté du schéma iconographique médiéval, mais la complexité des allusions culturelles (« culturel » signifiant ici, en premier lieu le saut, par dessus le moyen âge, dans l'« antiquité ») qui définit cette production. Voici, par exemple, ce qu'écrit à un ami (Michele Vianello) un mécène féminin du prestige d'Isabelle d'Este, à propos de la décoration de son célèbre *Studiolo* : « Siamo contente remettre al justicio suo (il s'agit de Giovanni Bellini) pur che dipinga qualche historia o fabula antiqua, aut de sua invenzione ne finga una che representi cosa antiqua et de bello significato »¹⁴.

Nous y surprenons la liberté quasi absolue que les commanditaires accordaient à l'artiste à l'époque de la Renaissance¹⁵. Il était libre soit d'illustrer « qualche historia o fabula antiqua », soit d'aborder un thème « de sua invenzione ». Or, si les exigences sont minimales, il ne sont pas moins puissamment significatives : tout sujet inventé est bon à condition de représenter une « cosa antiqua » et de « bello significato ». De nos jours, il est plus malaisé de préciser ce que représente ce « bello significato » : c'est la notion même, avec toute sa charge d'ambiguïté, qui est digne d'intérêt. La « signification » en soi peut être source de délectation artistique¹⁶. Le caractère de « décoration » et celui d'« illustration » — pour adopter deux anciens concepts considérés antinomiques — fusionnent dans la culture artistique italienne adaptée au goût des commanditaires. L'« illustration » dépasse les limites simplement narratives et devient moyen de

visualisation soit du mythe antique, soit des nouveaux mythes païens-chrétiens. C'est sur ce phénomène que déjà Burckhardt attirait l'attention lorsqu'il écrivait : « D'autant plus remarquables sont les mythes nouvellement imaginés qui peuplent les plus beaux sites de l'Italie avec une infinité de dieux, nymphes, génies et même de pâtres. L'élément épique et celui pastoral deviennent inséparables [...] Le mélange de l'élément chrétien avec l'élément païen produit en poésie un sentiment de gêne plus aigu que dans les arts plastiques ; dans le cas de ces derniers le regard peut être séduit et captivé par une beauté concrète quelconque, les arts plastiques étant en une plus grande mesure indépendants de la signification des objets représentés que la poésie, attendu que la force de l'imagination agit davantage sur la forme, alors qu'en poésie elle agit surtout sur le contenu »¹⁷.

b. « *Il bello significato* » et « *la dolce prospettiva* »

Les considérations de Burckhardt remettent en discussion le problème de la signification et de son rapport avec la forme. Dans le domaine des arts plastiques, l'allégorie lui apparaît moins suspecte qu'en poésie¹⁸. On considère la forme plastique plus apte à capter l'imagination du spectateur que l'expression littéraire. Il nous faut néanmoins souligner le fait qu'une solidarité irréductible relie, à l'époque de la Renaissance, la manière théorique d'aborder le problème de la forme à celle d'aborder ses significations culturelles idéologiques.

Telle qu'elle a pris son essor dans les milieux d'une culture humaniste élevée, l'allégorie offre l'image d'un espace historique remodelé selon certains critères d'homogénéité. C'est par la mise en évidence de la continuité, de la pérennité de l'homme dans la culture, que l'allégorie demeure toujours la synthèse d'un modèle issu de la réalité temporelle. Le problème ne saurait être compris sans faire appel à un « *risveglio dell'antichità* ». L'allégorisation signifie en premier lieu la mise en œuvre des contenus spirituels du classicisme, donc de l'« histoire para-

digmatique » dans l'espace contemporain. Il s'agit d'un processus contraire à celui de dissolution de la culture antique des premiers siècles de notre ère. C'est alors que, dans le domaine de l'expression figurative, le moschophore engendrait le « Bon Pasteur », « le banquet du sanglier calédonien » s'amplifiait dans la « Cène », Orphée ou Dionysos offraient le support iconographique pour la figure du Christ, Isis et Horus pour celui de la « Vierge à l'Enfant ».

La Renaissance entraîne le revers de ce processus de christianisation de l'antiquité : l'« antiquisation » du christianisme. *Mater Dolorosa*, sous les traits de « Vénus pleurant Adonis », la Trinité devenue païenne dans la représentation des « Trois Grâces », le Christ qui reprend la lyre d'Orphée, etc. On essaie de cette manière à obtenir une unification temporelle de l'histoire spirituelle de l'humanité, l'édification rationnelle et intentionnelle d'un continuum temporel capable de garantir l'universalité de la pensée humaniste. Dans ce contexte l'allégorie n'est que le résultat normal — sur le plan figuratif — de la conscience historique du passé et de ses attaches au présent. L'image allégorique offre ainsi au temps historique discontinu et non soumis à la raison, une homogénéité et une logique, tout comme l'image spatiale obtenue grâce à la perspective offre l'équivalent cohérent de l'infinité spatiale¹⁹. Dans l'art de la Renaissance, l'« Histoire » et la « Nature » acquièrent, à travers l'Allégorie et la Perspective, un caractère subjectif. Il s'agit, certes, d'une conséquence limite de la mentalité humaniste. Ce n'est que dans les zones limitrophes de l'art que nous approchons de pareilles généralisations. Nous y rencontrerons des « perspectives vides », comme celles du Studiolo d'Urbino, attribuées naguère à Piero ou des allégories gratuites comme on rencontre dans bien d'exemples choisis au hasard.

Au début de la Renaissance, le problème de la perspective et celui de l'histoire sont étroitement liés. « La perspective construit rationnellement la représentation de la réalité naturelle, l'histoire la représentation de la réalité humaine ; puisque l'univers est nature et humanité à la fois, la perspective et

l'histoire s'intègrent en formant une conception unitaires de l'univers »²⁰.

Aussi, parmi les pionniers du nouvel esprit artistique ce lien devient indissoluble. Dans les fresques de Masaccio, par exemple, c'est la perspective qui permet « la figuration de l'histoire » non pas en succession, mais simultanément ; l'espace est construit conformément à la perspective, le fait historique conformément à l'espace.

Cependant, le danger de la scission ne tarde pas à apparaître : d'une part la fascination exercée par l'espace figuratif en soi (chez Uccello, Angelico, Domenico Veneziano, e. a.), d'autre part la fascination de l'espace culturel continu et homogène (la « perspective historique », dirions-nous), présent dans la pensée italienne déjà depuis Pétrarque et Dante. C'est ainsi que dans la culture figurative apparaissent les allégories avec leur « bello significato » chrétien-païen (il nous faut dire que l'excès allégorique n'apparaît que parmi les artistes moins soumis aux lois de la perspective) influencées par le platonisme ou par l'antiquité : Botticelli, Piero di Cosimo, Mantegna et, plus tard, Giorgione ou Titien...

Dans les « vues perspectives » l'espace plastique est considéré en tant que réalité en soi, sans rapport avec l'espace réel, tiré de l'histoire. Le classicisme des scénographies y apparaît comme une simple connotation, à défaut de laquelle l'image serait exprimée par la simple pyramide visuelle. Le signe est restreint au signifiant, le signifié tend vers zéro.

Dans les allégories de série on essaie d'obtenir l'unité spatiale au niveau du signifié. Dans les exemples hors série, l'allégorie apparaît comme une structure totalisatrice, lisible de haut en bas. Le message réussit à devenir clair, même dans l'absence du déchiffrement intégral des « figures »²¹. Le danger consiste donc à demeurer prisonniers d'un espace culturel comprimé, codé, où les allusions sont rangées en cercle, sans issue possible, car la circonférence de ce cercle se perd dans l'horizon de la culture humaine même. L'image allégorique comporte la même structure rationnelle que l'image « perspective » mais, à l'instar du cône visuel, elle suppose, au niveau des contenus cultu-

rels, un plan d'intersection et un point de fugue. Le plan d'intersection s'offre à nous sous l'aspect immédiat apparent du tissu des signes figuratifs. Nous pouvons ainsi aller plus loin dans l'espoir que le noyau de convergence des significations se rapprochera de nous, du moins en partie.

Il nous semble donc correct de considérer l'allégorie humaniste comme une « forme symbolique » similaire à la perspective ²². « La perspective — écrit Panofsky — se fonde sur la volonté de construire un espace figuratif en partant de ses éléments et en suivant le schéma visuel empirique <...> elle construit un ordre, mais un ordre de l'image visuelle » ²³. Par conséquent, loin d'obliger l'espace figuratif de se plier aux règles de l'espace existentiel, la perspective est — ainsi que le prouve tout jugement dans le domaine de la théorie des « formes symboliques » — une tentative historique de représentation figurative de l'univers phénoménal. L'image finie de la nature infinie, qu'elle garantit, absorbe toute une constellation de significations culturelles objectivées sous l'impulsion de l'homogénéisation de l'espace. La perspective — écrit un commentateur moderne — est « un code qui ramasse toute une épaisseur culturelle subsistant en tant que thème épuisé et uniquement connoté : c'est son niveau d'expression. Comme système c'est une expulsion de l'expressif » ²⁴.

Dans l'absence de la signification, la perspective développée comme un monstreux signifiant vide, produit le même effet d'isolement qu'on a pu remarquer dans le cadre de l'isolement du signifié (l'allégorie). Les scénographies d'Urbino abstraites de l'histoire, sont presque des préludes surréels et bizarres de la peinture « méthaphysique ».

En tant que forme symbolique, l'allégorie de la Renaissance devient une tentative de représenter l'histoire, d'offrir une image culturelle cohérente, finie, de la temporalité infinie où agit l'homme de la Renaissance. Tout comme la continuité de la nature est le *denotatum* expressif de la perspective, la continuité historique « Antiquité-Renaissance » est le *denotatum* de l'allégorie, quelles que soient par la suite ses connotations.

L'allégorie se meut dans un espace purement imaginaire, et c'est là que réside probablement la clef de son « échec », des significations éloignées de leur support signifiant et de la soudure référentielle. Ces significations peuvent être partiellement reconstituées, en partant du niveau du signe figuratif vers la constellation des signes de l'image.

II. FIGURES SYMBOLIQUES

a) *Locus amoenus* — *frons templum*

L'Allégorie I* du Musée de Bucarest place une scène de danse et de musique au milieu de la nature. Le paysage est assez sommairement esquissé; on y distingue une treille et un arbre chargé de fruits : un pommier. L'Allégorie II, par contre, choisit pour cadre l'espace devant l'entrée d'un temple-église, construit selon le modèle des arcs de triomphe romains.

Dès le début les deux œuvres nous apparaissent liées par une opération antithétique : espace naturel — espace culturel, nature — civilisation ²⁵.

Le thème du jardin, étroitement lié à celui de l'image paradisiaque, constitue l'un des motifs les plus représentatifs (figuratif ou littéraire) du moyen âge. Quant à l'expression littéraire, elle trouve son application la plus large, la plus alambiquée aussi, dans *Le Roman de la Rose*. Dans la vision de Guillaume de Lorris le jardin enchanté apparaît comme une délimitation spatiale précise : c'est un *hortus conclusus* où règne Amour, entouré de Joie, de Tristesse et de Générosité.

Dans les représentations figuratives du XII^e siècle le thème sera choisi aussi bien pour ses implications iconographiques que pour justifier le goût du coloris vif et brillant ²⁶.

Tel qu'il nous apparaît dans l'Allégorie I, le paysage garde les attributs classiques du *locus amoenus*, le « lieu de délices ». Comme l'a démontré E. R. Curtius, le « lieu de délices » est une figure rhétorique-poétique en usage

* Nous adoptons, d'une manière conventionnelle, l'appellatif « Allégorie I » pour la scène intitulée *Le Bon augure* et « Allégorie II » pour *Le Mauvais augure*.



Fig. 1. – Gian Francesco Maineri, *Allégorie I (Éros Prothouryghmos)*, vers 1495 – 1500, Bucarest, Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.

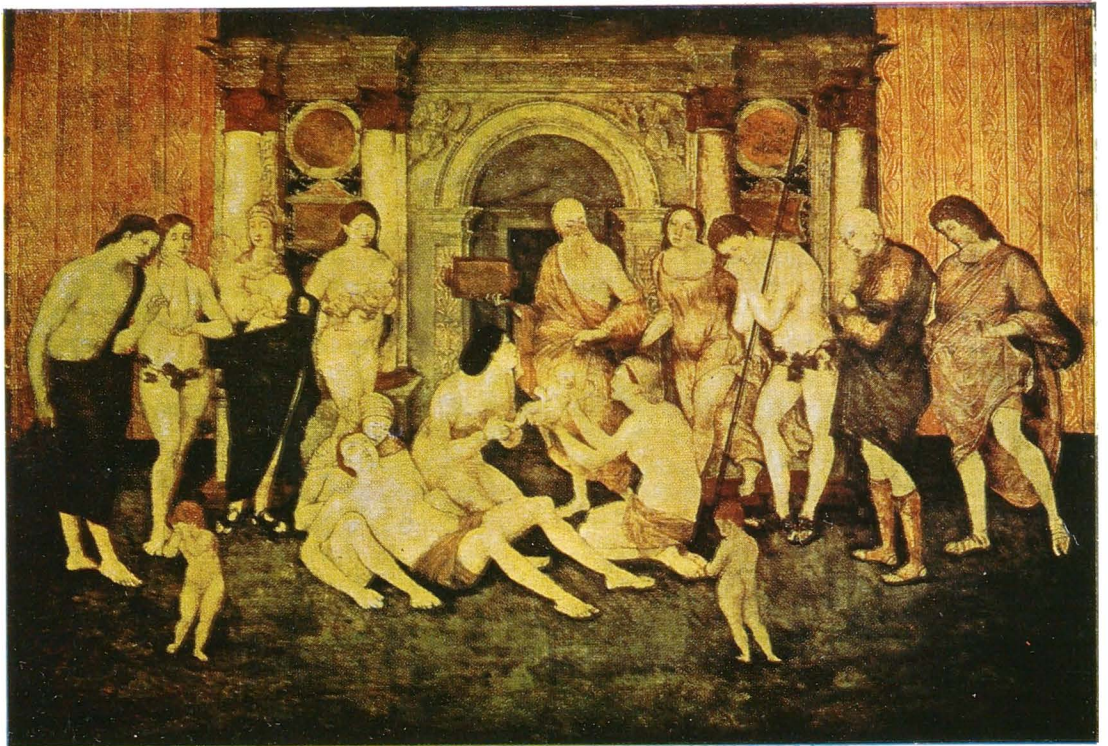


Fig. 2. – Gian Francesco Maineri, *Allégorie II (Amor Dei)*, vers 1495 – 1500, Bucarest, Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.

pendant très longtemps. « Ce sera à commencer par l'époque impériale et jusqu'au XVI^e siècle, le motif principal de toute description de la nature. Il représente en général un coin de la nature, beau et ombragé. Son décor minime se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'un pré et d'un ruisseau. A cela peuvent s'ajouter encore des fleurs et le gazouillement des oiseaux. Quand la mise en scène est plus riche il y aura aussi une légère brise »²⁷.

Déjà dans la poésie latine le *locus amoenus* est lié à l'amour, c'est — nous dit Petronius — un « dignus amore locus »²⁸. Au moyen âge le motif est repris par la narration philosophique et amplifié jusqu'au stade qui justifie son investiture de « paradis terrestre ». C'est alors que l'on constate une prédilection, dans le domaine des arts figuratifs, pour cette « figure » en tant que transcendance typique de la représentation réaliste vers une représentation allégorique. Rosario Assunto la considère comme une « Ricerca nell' arte di una fedeltà al vero cercato al di là del reale anzi in una sorta di retrocessione del reale : riconquista del paradiso perduto di una natura incorruttibile nella cui primavera sempiterna nessun freddo togliera mai i fiori... »²⁹.

C'est ainsi que, dans son histoire littéraire et figurative, le « lieu de délice » implique une tendance assez précise vers l'allégorisation. Sa signification n'est pas référentielle, « naturaliste », mais demeure isolée dans le contexte de la mythologie chrétienne. En joignant à l'aspect bucolique du « lieu choisi pour l'amour » celui théologique du « paradis », le motif devient finalement un terme intermédiaire entre la simplicité classique de la notion d'Éros et la complexité chrétienne de la notion de péché. Dans l'Allégorie I, comme dans tous les exemples similaires de la Renaissance italienne, cet amalgame est déjà évident. La présence du pommier — l'arbre du péché et du fruit défendu — tout près de la treille, enrichit, en tant que symbole christologique, les implications significatives de l'œuvre. Dans cette perspective, l'allégorie du jardin paradisiaque, telle qu'elle nous apparaît dans l'art de la Renaissance, prouve une continuité, mais aussi un dépassement, du motif

médiéval. Notre exemple appartient à une série très riche que domine — par sa qualité et par la complexité des allusions culturelles — le *Printemps* de Botticelli (fig. 3).

La culture florentine est en général intéressée par une acception érotique du motif du paradis. Lorenzo de Medici — remarquait Francastel — en décrivant l'endroit où il voyait en imagination sa bien-aimée, l'assimilait chaque fois au paradis. Or, ceci n'est pas une simple méthaphore : « ... il luogo di necessità era il paradiso, perchè dove era tanto splendore, bellezza et pietà, certamente si può dire paradiso. Perche paradiso chiunque rettamente vuole deffinire, non vuol dir altro che un giardino amenissimo, abbondante di tutte le cose piacevoli e dilettevoli, d'arbori, di pomi, di fiori, acque vive e correnti, canti d'uccelli ed in effetto di tutte le amenità che può pensare il cuore dell'uomo... »³⁰.

Il n'est sans doute pas inutile de souligner une fois de plus la manière dont à la configuration hédoniste et alexandrine du paradis de Lorenzo s'attachent aussi les significations bibliques, incorporées tout naturellement parmi les accessoires de l'ensemble. Aux coordonnées esthétiques de ce *locus amoenus* (« tanto splendore et bellezza ») viennent s'ajouter celles du christianisme (« pietà »).



L'Allégorie II (fig. 2) développe sa trame dans un espace défini historiquement par le truchement des indications scénographiques. L'édifice peut figurer la porte d'une cité, l'entrée d'un temple ou celle d'une église (figs 17, 18, 19). Quelle que fût sa signification réelle, ce qui importe pour le moment c'est que, construite de cette manière, la scène évoque la structure visuelle d'une représentation théâtrale³¹. L'espace où se passe l'action est une sorte de *proskenion* suggérant aussi bien le spectacle classique que les mystères et les miracles du moyen âge se déroulant sur le parvis des cathédrales, ou bien les « sacre rappresentazioni » de la Renaissance. Dans ce cas, le fond acquiert la valeur d'un *edifizio*, d'un bâtiment *ad hoc*, facile à monter et — évidemment — tout aussi facile à démonter. Les éléments d'architecture, empruntés à l'antiquité, nous permettent d'interpréter l'Allégorie II comme une « festa »,



Fig. 3. — Sandro Botticelli, *Le Printemps*, détail, vers 1478, Florence Offices.



Fig. 4. — Andrea Mantegna, *Une Muse* (étude pour le soi-disant Parnasse?), XV^e siècle, Munich, Graphische Sammlung.

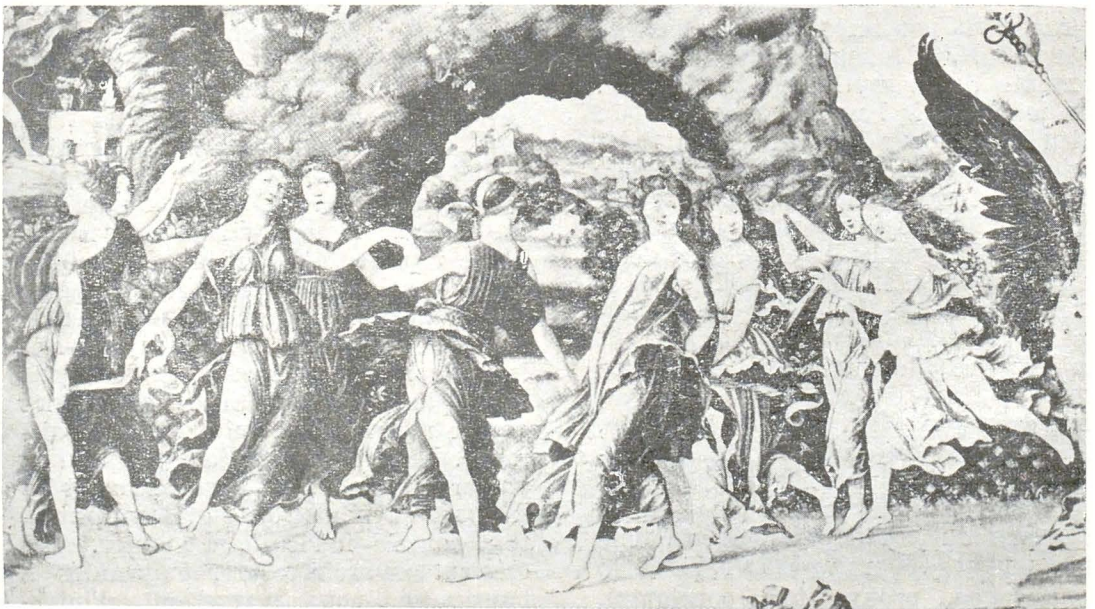


Fig. 5. — Andrea Mantegna, *Le Parnasse*, XV^e siècle, Paris, Louvre.



Fig. 6. — Zoane Andrea, *La Danse* (gravure après Mantegna), XV^e siècle, Londres, British Museum.



Fig. 7. — Guglielmo Ebreo, *Illustration du «Trattato del Ballo»*, vers 1470, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. It. 973, fol. 21 v.



Fig. 8. — Giovanni di Paolo (?), *La Danse des Anges*, XV^e siècle, Chantilly, Musée Condé.

comme une représentation allégorique humaniste.

La référence de nature archéologique n'est certainement pas due au hasard. S'il s'agit effectivement d'une « *sacra rappresentazione* », comme semble nous le suggérer assez clairement la structure de la composition, alors, c'est justement ce caractère « sacré » qui devait être contrebalancé — selon la mentalité de l'époque — par une ambiance « profane », c'est-à-dire « païenne », donc d'influence classique. Et ainsi l'histoire biblique est entendue comme une « histoire antique », greffée, dans sa réalité exemplaire, sur le tronc de l'antiquité classique romaine.

L'iconographie de l'Allégorie II, d'un caractère (volontairement, croyons-nous) abscons, laisse entrevoir, à un premier abord, le schéma figuratif traditionnel le plus proche qui est celui de la « Présentation de Jésus au Temple » (fig. 24). Cette allusion initiale est immédiatement suivie d'une série d'autres qui jalonnent l'histoire de l'humanité aussi bien *sub gratia* (La Circumcision) que *sub legem* (La Consécration de Samuel) ou *ante legem* (Le Destin d'Édipe, par exemple). Les deux dernières possibilités impliquent des nuances qui préfigurent le Christ.

La manière, assez recherchée, de la mise en relation des deux Allégories commence à percer à jour. Au-delà d'une première (et importante) anti-

thèse entre les deux œuvres — l'anti-thèse nature-civilisation — une seconde opposition se dessine qui réunit encore plus étroitement les significations des deux Allégories ; c'est un caractère classique qui domine dans l'Allégorie I, tandis que dans l'Allégorie II c'est le caractère biblique qui prévaut ; cependant, dans la première allégorie, l'élément christologique apparaît comme une référence, une allusion non dépourvue de sens (la pomme — la treille) alors que dans la seconde s'y trouvent intégrés, toujours au niveau de la référence, quelques éléments classiques dont au premier chef, la scénographie du fond.

b) *Musica docet amor*

Deux des personnages de l'Allégorie I se distinguent dès le début ; ce sont les seules figures masculines habillées, et elles occupent une position intermédiaire entre la scène de danse du second plan et les nus du premier plan ; il s'agit des musiciens. Figurés selon une typologie qui envoie aux sources classiques (Apollon, Orphée), ceux-ci se distinguent cependant, par des indications d'accessoires, de leurs antécédents mythologiques. Les musiciens ne jouent pas à la harpe — instrument classique des harmonies musicales — mais à la cithare et au luth, instruments « modernes », très répandus en Europe occidentale par les musiciens pèlerins du moyen âge et largement diffusés au temps de la Renaissance. Le groupe des deux s'isole donc de la représentation, comme une insertion contemporaine dans un paysage classique. E. Wind³² remarque la manière dont « l'idée de juxtaposer des mortels habillés à des nus transcendants » est typique pour la peinture des *cassoni* et se développera par la suite surtout dans la culture nordique, avec Giorgione (*Le Concert champêtre*) et Titien (*Vénus et le joueur d'orgue*) (fig. 15).³³ Le plan idéal des nus se trouve ici en rapport particulier avec les musiciens, lequel mérite à être déchiffré. La scène de la danse « dépend » du son de la cithare et du luth, de même que les personnages du premier plan se trouvent sous le regard des deux. Toute la trame de l'image semble de la sorte créée par la chanson des musiciens. L'allégorie est

jouée et récitée par les deux personnages : l'image — de laquelle ils font eux-même partie — est leur propre création.

La musique en ce cas ne nous apparaît pas encore investie de tous les attributs de la cosmologie et de l'esthétique de la Renaissance. Elle garde néanmoins une signification importante : la chanson est à l'origine de la forme, de l'image, suivant un vers célèbre du « Paradis » dantesque :

« E come suona al collo della
cetra
prende sua forma ... » etc. ...
(Il Paradiso, xx, 22—23)

Le caractère d'« illustration » de l'Allégorie I se dessine ainsi comme la conséquence logique de sa genèse. L'image visualise la chanson — une sorte de « canzone da ballo » improvisée par les musiciens. Si la structure de l'Allégorie II est calquée sur la trame des représentations sacrées, l'Allégorie I nous paraît suivre le rythme d'un spectacle à caractère plus « populaire », d'une *fiesta* spontanée. Par conséquent le rôle des deux musiciens peut être mis en rapport avec l'un des personnages clefs de la représentation théâtrale renaissante : *il festaiuolo*.

Il s'agit d'un des personnages détachés du chœur, « narrant » le spectacle : ils récitent le prologue, et s'en vont ensuite occuper une place dans un coin de la scène, où assis ils interviennent de temps à autres avec des explications ³⁴.

La difficulté de déchiffrer le sous-titre de l'image semble engendrée par le caractère local de la fête. Les deux musiciens sont vraisemblablement des improvisateurs ou — selon l'expression d'un document ferrarais du XV^e siècle — : « coloro che dicevano in rima ad improvviso » ³⁵. C'est toujours de la culture ferraraise que provient l'exemple pictural le plus rapproché : une œuvre tardive d'Ercole de'Roberti (autour de 1490) intitulée *Le Concert*, aujourd'hui à la National Gallery de Londres (fig. 9).

Ainsi déchiffrée, la « figure » des musiciens ³⁶ est cependant plurivalente. Partant de la multiplicité de ses significations il est possible de reconstituer l'ambiguïté du programme de l'ensemble. Si nous rapportons leur groupe à



Fig. 9. — Ercole de'Roberti. *Le Concert*, vers 1490, Londres, National Gallery.



Fig. 10. — Piero della Francesca, *La Natività*, vers 1470, Londres, National Gallery.

celui du second plan il y a des indications suffisamment claires, capables de prouver qu'il s'agit d'une *canzone da ballo*. Mais rapportée aux personnages mystérieux du premier plan, les implications s'amplifient davantage, devenant plus labiles. L'attention des musiciens se dirige vers les deux nus couchés et vers « l'enfant posé à même le sol ». En faisant appel aux modèles iconographiques antérieurs ou contemporains nous y découvrons une possible *interpretatio christiana*. On arrive ainsi à une corrélation avec l'Allégorie II, anticipant une autre « figure », celle qui en forme peut-être le « centre hypothétique »³⁷; celle de l'enfant. Si l'Allégorie II comporte des allusions à la scène de la « Circoncision » la première évoque la « Nativité », avec des rappels à l'Ancien Testament.

Dans la troisième division de la « cantoria » de Lucca della Robbia, deux joueurs de cithare illustrent le psaume 150 :

150(151): « Laudate eum in sono tubae; laudate eum in psalterio et cithara.
Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo.
Laudate eum in cymbalis benesonantibus, laudate eum in cymbalis jubilationis... »

Les Psaumes abondent en versets similaires :

70(71): « ...Deus psallam tibi in cithara... »
146(147): « Praecinte Domino in confessione: psallite Deo nostro in cithara »

Tout comme l'Allégorie II, la première suppose un certain caractère de « fête chrétienne ». Elle implique des détails iconographiques de la « Nativité » : « l'enfant posé à même le sol », qui apparaît en Italie par l'intermédiaire du nord (il a dû être introduit avec le triptyque Portinari, de Hugo van der Goes), mais se répand assez vite, ainsi que le témoigne l'adaptation qu'en fait Piero della Francesca (et il n'est pas le seul) dans la « Nativité » de Londres (fig. 10). Les deux anges porteurs de luths trouvent dans la peinture de Piero une correspondance assez claire dans le genre antique avec les musiciens de l'Allégorie I.

Le groupe des musiciens réunit de la sorte au moins trois sources iconographiques : l'une dans le genre antique,

une autre biblique et une troisième « réelle ». C'est au point de jonction de ces trois modèles possibles que doit être recherchée la signification de la présence des musiciens dans l'ensemble de l'Allégorie. Elle-même obtiendra ainsi un contour puisque le déchiffrement d'une seule composante entraîne l'explication du contexte tout entier.

Ce sont les musiciens qui créent la trame allégorique, les poètes dont l'imagination engendre l'allégorie. Son aspect « réel » est souligné par le fait qu'elle figure une scène de fête populaire dans le genre mythologique à substrat chrétien. On connaît les mises en scène, des *fiesta* ou des *canzoni da ballo* à la cour de Florence. Pierre Francastel, qui demeure le partisan le plus fidèle du lien entre l'image allégorique renaissante et les épisodes réels de « théâtre » occasionnel, souligne le caractère complexe de ces représentations : « les *canzoni da ballo* ont été mises à la mode par Lorenzo, pour servir réellement dans des cérémonies populaires, qui n'étaient pas des fêtes quelconques, improvisées mais des rites où nous savons, du reste, quelle place la musique jouait également »³⁸.

Fête populaire et rite sont par conséquent irrévocablement intriqués. Le point de départ peut être la « fête centrale » du calendrier chrétien, la « Nativité », ayant toutefois perdu son caractère sacré car les principales motivations ont été moulées dans une forme d'inspiration classique. L'Allégorie I, centrée de toute évidence sur la figure de l'enfant, paraît tendre de la sorte vers une généralisation archétypale de l'événement du Nouveau Testament jusqu'à en couvrir les significations les plus larges : la naissance en tant que renouvellement symbolique de la nature.

c) *Puer natus est nobis*

Vouloir chercher le joint entre le motif chrétien de la « naissance de l'enfant » et les implications antiques des rites du renouvellement de la nature, nous oblige évidemment à diriger notre attention vers la célèbre églogue de Virgile si ardemment commentée tout le long du moyen âge et de la Renaissance³⁹. La IV^e *Bucolique* de Virgile renferme toute une tradition

mythique, ayant trait au « divin enfant » et à « l'âge d'or », tradition qui, en fin de compte, entrera également dans le processus de genèse de la mythologie chrétienne.

Plusieurs coïncidences précises justifient notre hypothèse que l'auteur ou l'inspirateur de la première allégorie a connu (d'une manière médiate ou directe) le texte virgilien :

« Siccelides Musae, paulo majora canamus ;
Non omnes arbusta juvant humilicques myricae ;
Si canimus silvas, silvae sint consule dignae,
Ultima Cumaei venit jam carminis aetas ;
Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna ;
Jam nova progenies caelo demittitur alto ». etc.

Nonobstant, l'Allégorie I ne saurait être interprétée comme une illustration fidèle de Virgile. Ce qui nous semble évident dans ces coïncidences c'est plutôt la volonté de l'artiste de reconstituer un substrat classique pour le mythe chrétien, d'en chercher les permanences culturelles, au-delà de l'enveloppe dogmatique du moyen âge.

En nous limitant à l'interprétation biblique, le lien entre l'Allégorie I et l'Allégorie II se dessine sans difficulté en tenant compte de la succession obligatoire du calendrier ecclésiastique. À la « Nativité » correspond l'épisode de la consécration par la circoncision⁴⁰. Le choix tombant sur l'« histoire du divin enfant » n'est pas dépourvu d'intérêt. La naissance a lieu le 25 décembre — solstice d'hiver. La fête coïncide avec l'événement de la naissance annuelle du soleil⁴¹, de plus elle se superpose à une fête de grand retentissement dans le monde antique : les saturnales romaines.

La « Circoncision » a lieu 8 jours après la « Nativité », le 1^{er} janvier, donc au début du calendrier. Ainsi sont soulignés deux ordres temporels différents ; l'un cosmique, naturel, de la perpétuelle régénération de l'univers, l'autre humain, historique, culturel (l'Allégorie II). La « Circoncision » n'inaugure pas un cycle cosmique, comme la « Nativité », mais un cycle historique. À l'origine la circoncision était un rite d'initiation pubertaire mais dans les interprétations de la théologie médiévale elle devient une préfiguration de la « Passion » : c'est pour la première fois qu'est versé le sang de la Flagellation et de la Crucifixion.

La figure de l'enfant posé même le sol est familière — comme nous venons de le voir — à l'iconographie de la « Nativité » au Quattrocento. Elle plonge ses racines dans la mythologie italique et se retrouve plus tard, dans toute croyance rattachée à un type de civilisation agraire. Ovide raconte dans le dernier livre des *Métamorphoses* la croyance étrusque dans la naissance directement de la terre d'un enfant divin. « Les gens du pays l'ont nommé Tages — écrit le poète —, qui le premier a appris au peuple étrusque à prévoir les événements à venir »⁴². Les historiens des religions ont maintes fois remarqué les significations de ce premier lien entre l'enfant et la terre. Mircea Eliade⁴³ note la survivance du motif en Italie jusque dans les temps modernes.

Afin de ne pas trop nous éloigner de l'objet de notre analyse, rappelons que les deux œuvres étudiées sont des panneaux de *cassoni*. Leur signification ne saurait être déchiffrée sans faire appel à l'événement de la vie sociale auquel ils étaient destinés : le mariage, la fondation d'une nouvelle famille. Partant de cette prémisse, l'artiste figurera inévitablement une scène comportant des significations se rattachant à l'événement, sans tenir compte de leur ambiguïté.

Dans la première des Allégories, l'irradiation de la figure de l'enfant s'étend sur l'ensemble de la composition et en précise la signification. Si les deux figures du premier plan représentent les parents (ou les futurs parents) l'allégorie toute entière n'est que l'allégorie du mariage, élevée au niveau mythologique et comportant d'innombrables implications. C'est l'image d'une cérémonie hiérogamique que nous offre la *noce*. Elle est, selon Mircea Eliade, « à la fois cosmogonie et biogamie, à la fois création de l'Univers et création de la vie ». Le caractère de « mythogène » de l'enfant posé à même le sol devient dès lors plus claire. « Pour naître ou pour mourir, pour entrer dans la famille vivante ou dans la famille ancestrale, il y a un seuil commun, la Terre natale »⁴⁴.

La figure de l'enfant vue par les perspectives psychologiques de la mythologie permet un surplus de clarté : l'enfant est un symbole unificateur. Il

opère une *coincidentia oppositorum*, il est un symbole de l'harmonie et de la totalité. « Comme la solution d'un conflit — commente Jung — par l'union des contrastes est d'importance vitale, et est également souhaitée par la conscience, un pressentiment de cette création pleine de signification arrive à percer. C'est de là que naît le caractère mystérieux de l'enfant. Un contenu important, mais non reconnu, exerce toujours un effet fascinant, secret, sur la conscience. La figure nouvelle est un Tout en devenir, elle est sur la voie du Tout, du moins pour autant que, par sa « totalité », elle dépasse la conscience déchirée par les contrastes, et se montre plus complète qu'elle. C'est pourquoi tous les « symboles naissants » ont un sens de salut »⁴⁵.

Dans ce sens, la figure de l'enfant de l'Allégorie I incorpore aussi la signification christologique, même si elle n'en est pas l'unique, ni la plus importante. En essayant de décanter les formes historiques de l'archétype du « divin enfant » nous pourrions voir dans notre exemple une adoption ou une réminiscence de la divinité grecque de l'*Éros Prothueythmos*. L'enfant-dieu signifiait chez les anciens l'organisation rythmique et musicale de l'Entité. Kerény y voit une dominante spécifique de la pensée mythologique : « un lien entre mère, enfant et musique qui remonte au monde originel »⁴⁶. Pour le microcosme allégorique l'observation peut avoir une importance capitale. Elle réunit étroitement toutes les significations disparates des « figures ».

d) La danse

La danse du second plan (fig. 1) comprend huit personnages ; conçus sur le schéma typique des trois Grâces ou des neuf Muses (fig. 3). Le thème des trois Grâces, surtout, connaît au Quattrocento une étonnante diffusion dans toute l'Italie centrale : le groupe symbolise aussi bien Vénus, déesse de l'amour, que le « cercle spirituel » de l'Univers⁴⁷. Chez Gafurius, le groupe des Grâces devient « une sorte d'idéogramme, un hiéroglyphe de l'univers « harmonique » du cosmos musical »⁴⁸. Vers 1500, avec le progrès enregistré par les études cosmologiques d'avant

Copernic, nous assistons à l'enrichissement conceptuel de la théorie musicale dont l'attention est portée moins sur le premier intervalle — la tierce — que sur l'octave. À présent « l'octave désigne un cercle parfait et le prototype de la beauté pure »⁴⁹. Ainsi, les figures du fond offrent non seulement l'explication de l'événement extraordinaire auquel nous assistons mais lui confèrent aussi la signification la plus importante. Elles fournissent un sigle de l'octave sur la base de l'ancien schéma ternaire des Grâces et expliquent le nouveau type d'harmonie instauré par *Éros Prothueythmos*. L'accord majeur à trois sons (les harmoniques 1, 3, 5) est remplacé par la totalité de l'octave où s'accroît l'importance fondamentale de la sous-dominante et de la dominante.

La théorie de la danse développée au Quattrocento consacre un type nouveau, celui qu'on a coutume d'appeler *bassa danza*. De récentes études⁵⁰ ont démontré l'importance de la *bassa danza* comme modèle de mouvement harmonieux offert aux arts visuels. Guglielmo Ebreo, actif dans la seconde moitié du siècle, envisageait la théorie de la danse justement dans le sens du mouvement harmonique parfait (fig. 8) : « La vertu de la danse est dans le fait qu'elle est une action démonstrative du mouvement spirituel en conformité avec les consonances mesurées et parfaites d'une harmonie qui descend agréablement à travers le sens de l'ouïe dans les parties intellectuelles de l'âme ; c'est là que naissent certains mouvements délicats lesquels — comme s'ils étaient enchaînés contre leur nature — luttent pour se libérer et se manifestent dans des mouvements visibles »⁵¹.

Cette théorie de la danse apparaît déjà dans le néoplatonisme florentin. Voici comment elle est formulée par André Chastel⁵², en partant des textes de Ficino : « L'image d'un cercle harmonieux et animé, d'une ronde et d'une danse se retrouvera dans les fables, pour désigner, ce qu'il y a de plus parfait dans l'Univers⁵³, le mouvement de cieux si doux et si soutenu. Le même schéma convient à l'activité de l'âme, puisque sa fonction est de soumettre peu à peu à l'harmonie tous les éléments matériels : la danse, l'agitation

rythmique des membres, est l'imitation quasi liturgique de la loi supérieure, que signifient la ronde des Grâces, le Chœur de Muses » (fig. 8).

Les récentes études d'anthropologie structurale nous fournissent de nouveaux éclaircissements concernant la signification archéologique de la musique et de la danse. G. Durand⁵⁴ considère la musique « une vaste méta-éro-tique », un symbole du rite et de l'harmonie sexuelle. C'est encore lui qui observe que « la danse rituelle joue toujours un rôle prépondérant dans les cérémonies solennelles et cycliques qui ont pour but d'assurer la fécondité et surtout la pérennité du groupe social dans le temps <...>. La danse a la double mission d'instaurer, par la répétition cyclique de la célébration et par son rythme, la fructueuse continuité de la société. Rituel magique de la fécondité, mais symbole de l'unité à travers le rythme — ainsi apparaît la danse... »

Érotique et musicale, l'Allégorie I n'acquiert sa plénitude que mise en rapport avec l'Allégorie II.

e) *Eros. Pietas et Charitas*

Là encore c'est l'enfant (fig. 20) qui semble représenter le centre hypothétique. En cherchant les fondements d'une *interpretatio christiana* nous avons trouvé l'évocation de la « Circoncision » confondue le plus souvent avec la « Présentation au Temple ». Cette dernière n'est racontée que dans l'Évangile de Saint Luc (2, 22—40) :

« Et postquam impleti sunt dies purgationis eius secundum legem Moysi, tulerunt illum in Ierusalem, ut sisterent eum Domino, sicut scriptum est in lege Domini: Quia omne masculinum adaperis vulvam, sanctum Domino vocabitur, et ut darent hostiam secundum quod dictum est in lege Domini par turturum, aut duos pullos columbarum. Et ecce homo erat in Ierusalem, cui nomen Simeon, et homo iste iustus, et timoratus, expectans consolationem Israel, et Spiritus sanctus erat in eo. Et responsum acceperat a Spiritu sancto, non visurum se mortem, nisi prius videret Christum Domini. Et venit in spiritu in templum. Et cum inducerent puerum Iesum parentes eius, ut facerent secundum consuetudinem legis pro eo: et ipse accepit eum in ulnas suas, et benedixit Deum, et dixit :

„Nunc dimittis servum tuum Domine, secundum verbum tuum in pace :
Quia viderunt oculi mei salutare tuum,
Quod parasti ante faciem omnium populorum,
Lumen ad revelationem gentium,
et gloriam plebis tuae Israel”.

Et erat pater eius et mater mirantes super his, quae dicebantur de illo. Et benedixit illis Simeon, et dixit ad Mariam matrem eius Ecce positus est hic in ruina, et in resurrectionem multorum in Israel; et in signum, cui contradicetur: et tuam ipsius animam pertransibit gladius ut revelentur ex multis cordibus cogitationes. Et erat Anna prophetissa, filia Phanuel, de tribu Aser: haec processerat in diebus multis, et vixerat cum viro suo annis septem a virginitate sua. Et haec Vidua usque ad annos octoginta quattuor quae non discedebat de templo, ieiuniis, et obsecrationibus serviens nocte, ac die. Et haec, ipsa hora superveniens, confitebatur Domino et loquebatur de illo omnibus, qui expectabant redemptionem Israel ».

De même que la « Nativité » se superpose à la principale fête agraire des Romains, les Saturnales, la « Présentation au Temple » est la survivance d'un ancien rite lustral païen : la *catharsis*, célébrée pour chasser l'esprit des ténébres. La Grèce classique rattachait le rite à l'enlèvement de Proserpine et aux recherches de Déméter, tandis que chez les Romains elle devient l'une des fêtes agraires les plus importantes, consacrée à la déesse Cérès : Les Ambarvales⁵⁵.

Au nom de ces antécédents, la scène de la « Présentation », mise en rapport avec celle de la « Circoncision », garde son caractère d'événement initiatique lié au « mythogème » du dieu (ou de la déesse) qui meurt, pour ressusciter par la suite, en assurant la continuité des cycles naturels, de la vie en général et — en l'occurrence — de la « rédemption »⁵⁶.

En tant que prédestination et préfiguration de la mort salvatrice, l'Allégorie II s'oppose nettement à l'Allégorie I, dédiée à la naissance. « Les symboles de la mort initiatique et de la renaissance — note Mircea Eliade — sont toujours complémentaires »⁵⁷.

Ces éléments de symbole initiatique apparaissent aussi dans l'Allégorie I, mais leurs implications diffèrent de celles de l'Allégorie II. On distingue dans l'histoire des religions plusieurs types d'initiation. Le premier comprend « les rituels collectifs par lesquels s'effectuent le passage de l'adolescence à l'âge adulte »⁵⁸. Parmi les plus importantes manifestations de ce type il y a le mariage en tant que sacrement, mystère à travers lequel on atteint à un nouveau degré de l'existence. C'est là que nous croyons pouvoir discerner le caractère de fête initiatique païenne

de l'Allégorie I. Le sommeil des protagonistes du premier plan n'est pas dépourvu de signification. Le sommeil est un état voisin de la mort qui assure la transition d'un état à l'autre, la renaissance. L'imagination mythologique de l'Humanisme a une prédilection pour ce thème⁵⁹.

L'Allégorie II nous propose une signification tout à fait différente. Selon Mircea Eliade, c'est un autre type d'initiation qui donne les traits de « la vocation mystique, c'est-à-dire <...> la vocation de l'„homme médecin”... L'une des notes spécifiques de cette troisième catégorie consiste dans l'importance assumée par l'expérience personnelle. D'une façon générale on pourrait dire que ceux qui se soumettent aux épreuves propres à cette troisième catégorie d'initiation sont destinés — qu'ils le veulent ou non — à participer à une expérience religieuse plus intense que celle accessible au reste de la communauté »⁶⁰.

En ce sens, la « Circoncision » et la « Présentation au Temple » symbolisant « le retour du néophyte dans la zone du sacré, impliquent la mort de la condition profane, donc la mort de l'enfance. On meurt pour une certaine existence afin de pénétrer dans une autre »⁶¹. C'est cette mort-ci que pleurent les *putti* de l'Allégorie II, antithèse voulue avec la danse de l'Allégorie I⁶².

L'interprétation biblique est allusive dans le cas de l'Allégorie II.

Aussi ce qui importe n'est pas tellement l'interprétation correcte de l'iconographie que la signification générale de l'Allégorie. La généralisation symbolique des séquences chrétiennes entraîne la généralisation du noyau significatif vers une mythologie des anciens dogmes.

En tant qu'image nuptiale les deux allégories sont centrées sur le thème de l'amour. Mais si l'on décèle dans la première un dépassement du thème chrétien vers les significations générales d'un possible *Éros Protheurythmos*, dans la seconde, la généralisation mythologique suggère le destin de l'*Éros* thaumaturge, chez qui le sens de l'amour est chiffré en tant que *Pietas* et *Charitas*.

f. *Nuditas virtualis* — *Nuditas criminalis*

Arrivés à ce point, la signification allégorique du « diptyque » gagne de plus en plus en clarté, quoique beaucoup de figures sont encore à déchiffrer⁶³. Ce n'est que la découverte du texte ayant inspiré l'allégorie qui permettrait l'identification de chaque personnage mais, comme il s'agit d'une simple *canzone da ballo* ou d'une *impresa* orale et improvisée, les chances en sont minimes. Dans l'absence de ce texte, toute reconstitution qui prétend obtenir une superposition parfaite avec l'image est dangereuse, car le procédé utilisé ici, typique pour l'imagination mythologique de la Renaissance, est — selon l'expression de Panofsky — la pseudomorphose : « certains types de la Renaissance furent chargés d'une signification qui, malgré leur apparence toute classique, n'avait aucun précédent dans leurs prototypes classiques, bien qu'elle eût été fréquemment esquissée dans la littérature classique »⁶⁴. Une identification exacte de chaque figure de la danse de l'Allégorie I ou du cortège de l'Allégorie II ne saurait se passer du texte contemporain illustré. Celui-ci était sans doute indiqué ou suggéré, en tant qu'incursion discursive, dans le cadre de l'image même, par les deux petites plaques, aujourd'hui malheureusement indéchiffrables.

En l'absence de ce texte l'acte d'interprétation ne peut s'élaborer qu'à l'aide d'un essai de reconstitution des significations des figures les plus importantes. Ainsi la présence des deux nus couchés de l'Allégorie I demeure inexplicable ; selon nous ces personnages correspondent aux deux nus (les seuls d'ailleurs) ceints de feuilles de vigne figurés dans l'Allégorie II.

Le motif des nus de la première allégorie d'une nombreuse série de représentations similaires, assez fréquentes dans la peinture des *cassoni*⁶⁵ et connus sous le nom conventionnel de « Paris et Hélène » (figs 11–14). En essayant d'établir le rôle de ce *topos* des *cassoni* nous verrons s'éclaircir la structure de ces types d'allégories, étroitement liés à la vie sociale de la Renaissance. Il a été en principe établi qu'« on ne peut pas invoquer une „indépendance” de la tradition des *cassoni* par rapport

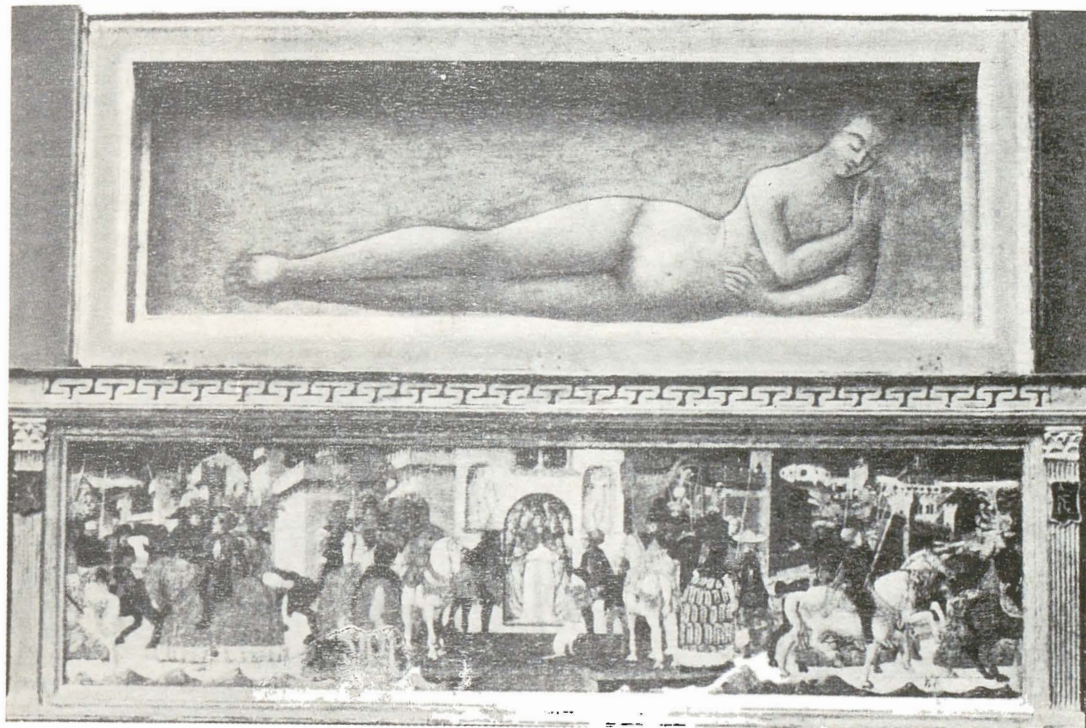


Fig. 11. — Appollonio di Giovanni, Cassone.

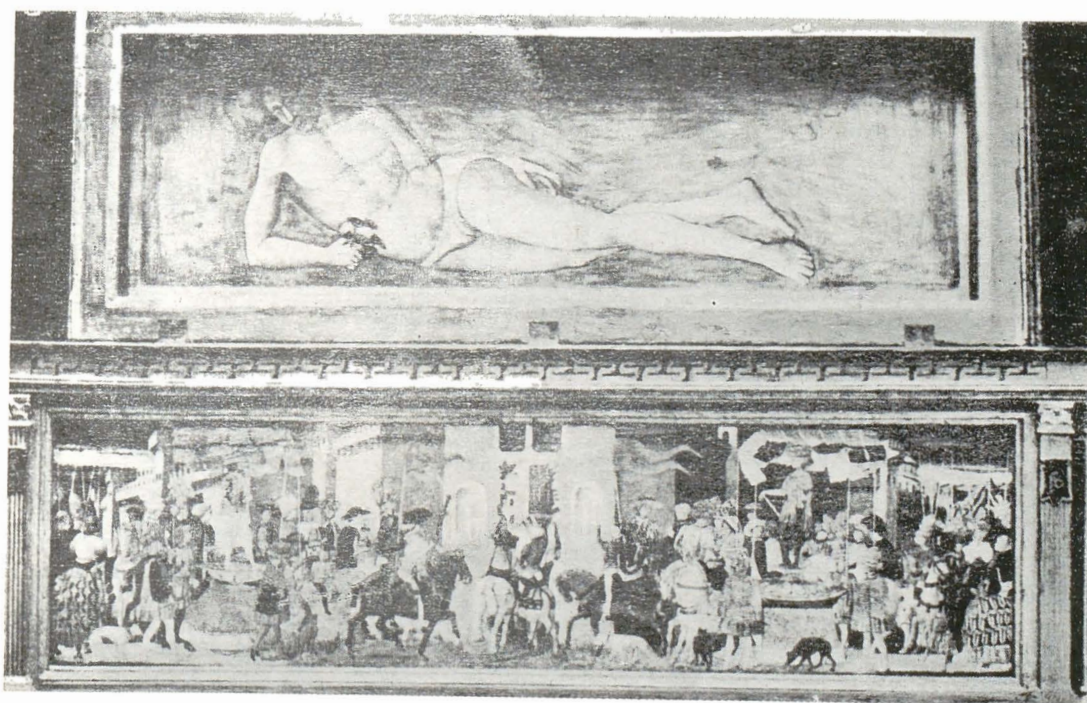


Fig. 12. — Appollonio di Giovanni, Cassone.

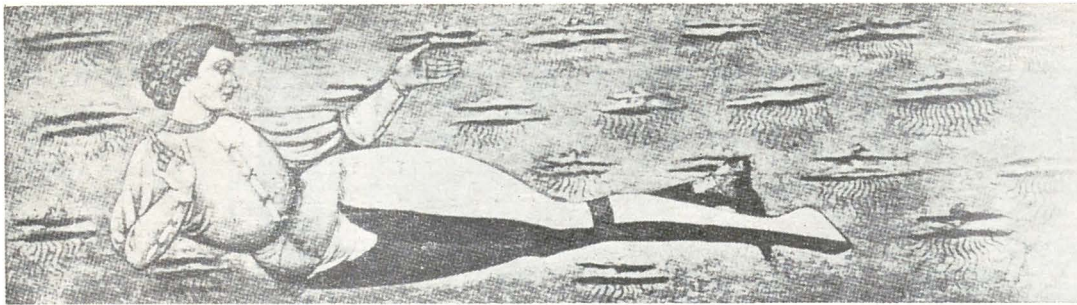


Fig. 13. — Maitre anonyme, Cassone, XV^e siècle, Collection Earl of Crawford and Balcarres.

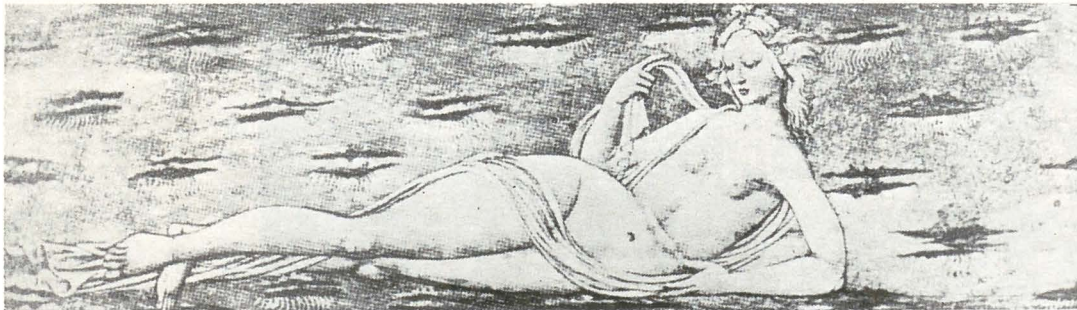


Fig. 14. — Maitre anonyme, XV^e siècle, Collection Earl of Crawford and Balcarres.

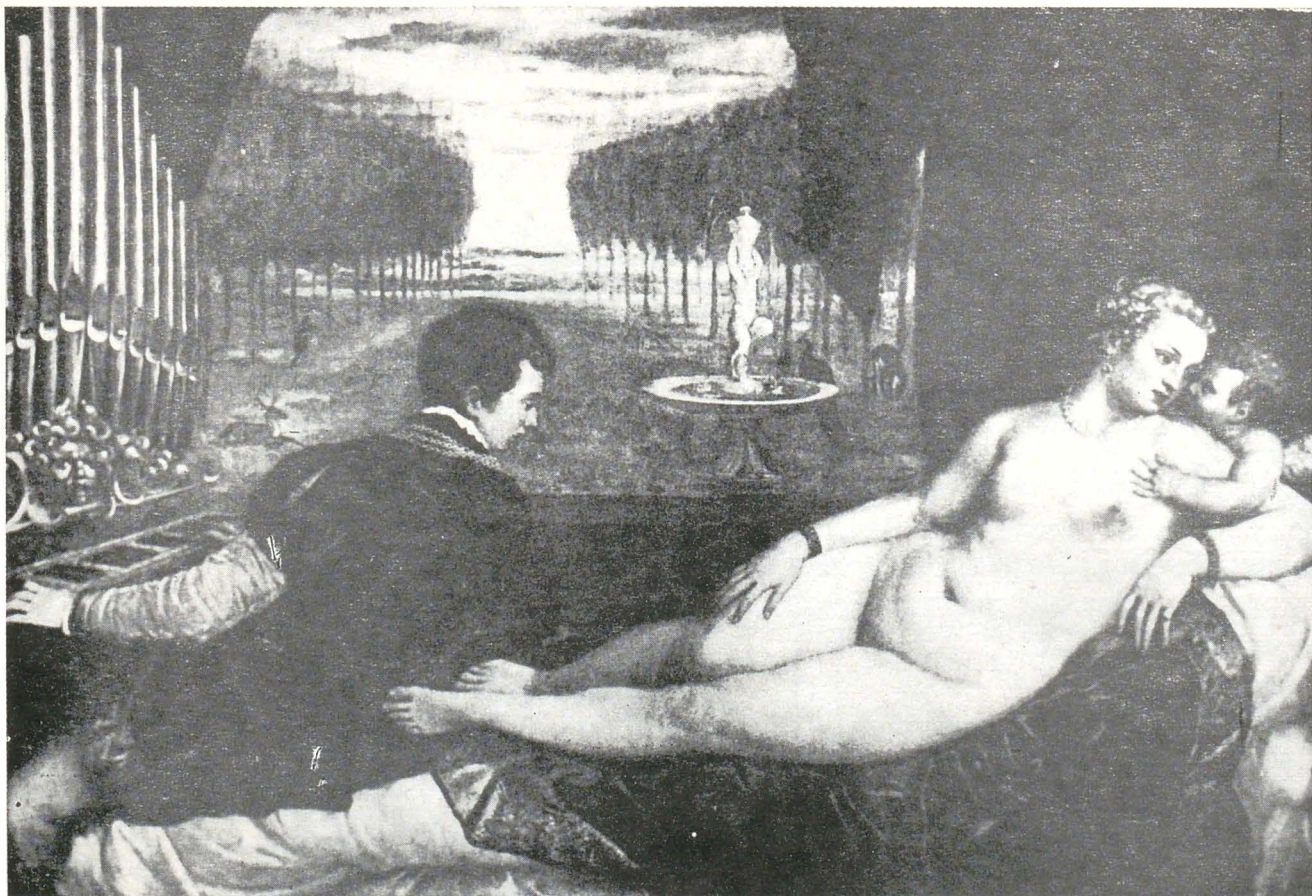


Fig. 15. — Tiziano Vecellio, *Vénus avec un joueur d'orgue*, XVI^e siècle, Madrid, Prado.

Fig. 16. — Piero di Cosimo, *Vénus et Mars*, XV^e siècle, Berlin — Dahlem, Staatliche Museen.



aux œuvres de l'art monumental »⁶⁶, c'est-à-dire qu'un même mécanisme allégorique opère aussi bien dans la décoration occasionnelle que dans les grands cycles à programme de la décoration renaissante (figs 15, 16). Le fait est sans doute vrai et n'exclut pas pour autant la possibilité que des décorations ayant trait à des événements de la vie civile fissent allusion, par leur signification allégorique, à l'événement même. Il s'agit là, probablement, de l'un des traits les plus notables de l'interférence entre l'espace culturel complexe, raffiné, érudit de l'humanisme, et celui des croyances et des pratiques populaires ainsi que des événements de la vie sociale.

C'est, peut-être, Marsilio Ficino⁶⁷ qui a introduit dans la culture des cours princières la vieille croyance selon laquelle un nouveau-né est affecté par les images mentales de ses parents au moment de la conception et par la suite de sa mère durant la gestation. La croyance trouve son fondement dans la Bible, dans un passage parabolique du livre de la *Genèse* (30, 37—42) :

« Tollens ergo Jacob virgos populeas virides, et amygdalinas, et ex platanis, ex parte decorticavit eas ; detractisque corticibus, in his, quae spoliante fuerant, candor apparuit ; illa vero quae interfuerant, viridia permanserunt, atque in hunc modum color effectus est varius.

Posuitque eas in canalibus, ubi effudebatur uque, ut cum venisset greges ad bibendum, ante oculos haberent virgas, et in aspectu earum conceperent ».

Nous revenons ainsi dans l'ambiance archaïque des croyances ayant trait à la fertilité. Leur actualisation en pleine époque de la Renaissance et surtout dans la décoration des *cassoni* n'est pas due au hasard. Les allégories nuptiales devaient évidemment contenir

les allusions les plus directes, mais aussi les plus liées à la culture, au jeune couple, à l'union par le mariage.

Le fait à été clairement noté par Gombrich que nous prenons la liberté de citer *in extenso* : « Cette signification intime est évidente dans les peintures des couvercles des *cassoni* lesquels représentent les corps idéals d'un jeune homme et d'une jeune femme, appelés parfois „Paris et Hélène”. Quel autre but pourrait avoir l'étalage de ces exemplaires de beauté devant les yeux de la mariée, sinon de déterminer par une heureuse magie la naissance d'un bel héritier ? La croyance selon laquelle les images contemplées pendant la grossesse pourraient avoir une influence sur l'enfant est universelle. Dans la société florentine du Quattrocento cette croyance dans l'« effet des images » fond peu à peu avec les croyances astrologiques et philosophiques concernant l'efficacité d'une semblable influence à distance. Autrement dit, dans ces images cohabitent la « splendeur » et la « signification ».

Dans le cas des peintures des *cassoni* l'exigence des humanistes, en conformité avec laquelle les sujets devaient être « remarquables » était à moitié satisfaite par la tradition populaire, qui nécessitait un thème à la mesure de l'heureux événement. En outre, un *cassone* n'était pas seulement un meuble gaiement décoré : commande et livraison faisaient partie des coutumes de mariage chez les florentins éduqués. Aussi, devait-il être conçu comme une source de vœux de bonheur, voire d'heureuses prédestinations »⁶⁸.

« Dépouillées », pareillement aux branches « de peuplier, d'amandier et de platane » de Jacob, les deux personnages

du premier plan deviennent une image idéale et symbolique. Le motif du nu idéal trouvera un terrain propice de développement dans la culture nord-italienne. *Le concert champêtre* de Giorgione en est peut-être l'un des exemples les plus célèbres. E. Wind remarque à propos de ce tableau que « les nymphes, qui se distinguent des musiciens par l'absence des vêtements, doivent être reconnues comme des « présence divines »... Le même motif sera développé aussi dans la peinture de Titien qui dans *l'Amour sacré et l'Amour profane* n'hésite pas à représenter la figure de l'« éros céleste » nue alors que celle de l'« éros humain » est richement vêtue »⁶⁹.

Le déchiffrement de la signification des nus figurés dans l'Allégorie I doit être en relation avec l'ambiance paradisiaque dans laquelle baigne l'image. Ce n'est que de cette manière que, outre la signification « pratique » impliquée dans la représentation de « Paris et Hélène », on pourra saisir le sens caché de l'absence totale de la notion de « péché », donc l'idéalisation, au-delà de tout dogme, du symbole de la noce. C'est l'atmosphère de la libre pensée humaniste laquelle, nonobstant l'admiration pour les classiques, s'avérait soucieuse de ne pas offenser l'autorité de l'église, qui a permis cette interprétation, clairement exprimée dans l'Allégorie II. La première nous représente la chute en tant que « nuditas virtualis », état de l'âge d'or, tandis que la seconde y introduit parmi les figures plus ou moins vêtues, deux nus ceints de feuille de vigne. Ceux-ci gardent leur caractère de « pseudomorphose », suggérant des divinités agrestes descendues au cœur même du « psychodrame initiatique ». La conscience de la nudité introduit cependant la notion de culpabilité et relie ces évocations aux figures d'Adam et d'Ève. Le substrat christologique de la représentation de l'Éros Thaumaturge, trouve ainsi sa justification dans l'existence d'une « nuditas criminalis » et, partant, du péché des « ancêtres de l'humanité ».

Les immixtions classiques sont extrêmement complexes. La Nativité contaminée par les Saturnales et la Circision-Présentation au Temple contaminée par les Ambarvales opposent,

une fois de plus, les significations des deux allégories, en déviant l'antithèse sur le plan de l'opposition temps anté-historique — temps historique. Le Paradis en tant que « empire de Saturne » avant l'expulsion s'oppose — en tant que « âge d'or » — au cycle historique : l'âge d'argent, du bronze, du fer. Dans le commentaire humaniste des *Métamorphoses* d'Ovide on considérerait le rapport Adam-Saturne comme une préfiguration biblique de la cosmologie païenne et comme allégorie de la « chute ». Dans la herméneutique du commentaire humaniste, le stade de l'innocence du « paradisus voluptatis » équivaut à la condition anhistorique saturnienne de l'« âge d'or » vers lequel envoie, irrévocablement, aussi la quatrième Bucolique de Virgile :

« Aurea prima sata est aetas, quae, vindice nullo,
Sponte sua, sine lege, fidem rectumque colebat.
Poena melusquae aberant; nec verba minacia fixo
Aere legebantur, nec supplex turba timebat
Judicis ora sui, sed erant vindice tuti
Nondum caesa suis, peregrinum ut viserat orbem.
Montibus in liquidas pinus descenderat undas.
Nullaque mortales, praeter sua, litora norant.
Nondum praecipites cingebat oppida fossae;
Non galeae, non ensis erant; sine militis usu
Mollia securae peragebant otia gentes.
Ipsa quoque immunis, rastrisque intacta, nec ullis
Saucia vomeribus, per se dabat omnis tellus;
Contentique cibus nullo cogente crealis,
Arbuteos felus montanaque fraga legebat,
Cornaque, et in duris haerentia mora rubetis.
Et quae deciderant patula Jovis arbore glandes.
Ver erat aeternum, placidique tepentibus auris
Mulcebat zephyri natos sine semine flores.
Mox etiam fruges tellus inarata ferebat,
Nec renovatus ager gravidis canebat aristis;
Flumina jam lactis, jam flumina nectaris ibant,
Flavaque de viridi stillabant ilice mella », etc.⁷⁰.

C'est ainsi que l'« âge d'argent » de Jupiter devient le premier âge historique proprement dit. Le Péché et le Travail expiatoire apparaissent pour la première fois, ainsi que le besoin de la Rédemption. Au règne solaire mythique suit une temporalité « réelle » dans la succession chrétienne du solstice du 25 décembre (la Nativité) et de la Circision du 1^{er} janvier.

Selon les exigences de l'époque l'Allégorie II se justifiait par la contemplation et le déchiffrement de la part de ceux auxquels on destinait les *cassoni* : les jeunes mariés. Le « dyptique » n'oppose pas le « Bon augure » au « Mauvais augure », ni le paganisme au christianisme, mais plutôt le destin païen * au destin chrétien. Les deux allégories



Fig. 17. — Gian Francesco Maineri, *Allégorie II (Amor Dei)*, détail.

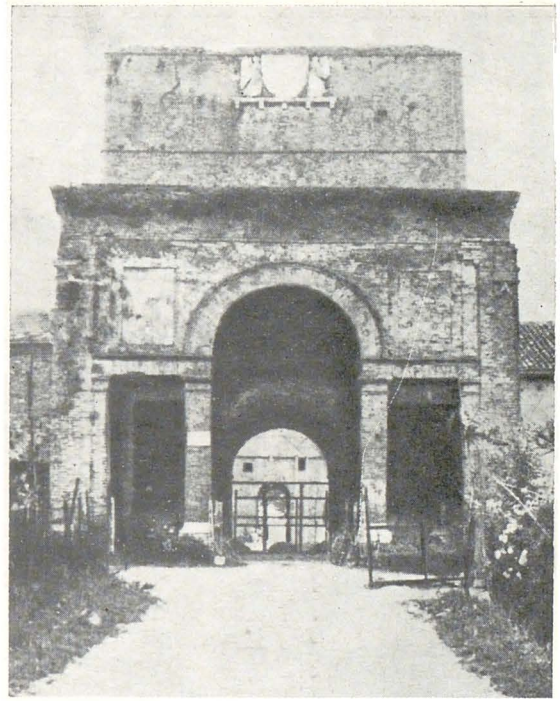


Fig. 18. — Entrée principale de la ville Belfiore, XV^e siècle, Ferrare.

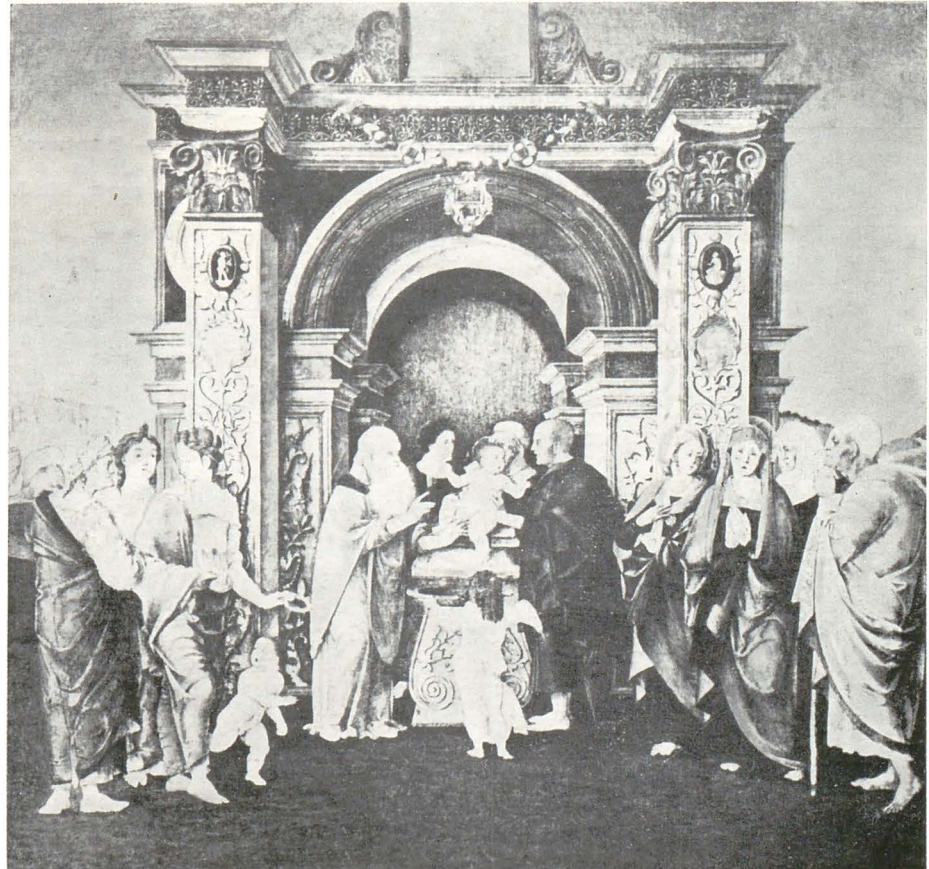


Fig. 19. — Gian Francesco Maineri, *La Circoncision*, vers 1485 — 1490, Turin, Biblioteca Reale.



Fig. 20. — Gian Francesco Maineri, *Allégorie II (Amor Dei)*, détail.



Fig. 21. — Domenico Panetti, *La Vierge avec l'Enfant et les Saints Jérôme et Catherine d'Alexandrie*, XV^e siècle, Hanover, Niedersächsische Landesgalerie.



Fig. 22. — Domenico Ghirlandaio, *L'Imposition du nom à Saint Jean* (étude pour les fresques du Chœur de Santa Maria à Florence), XV^e siècle, Londres, British Museum.

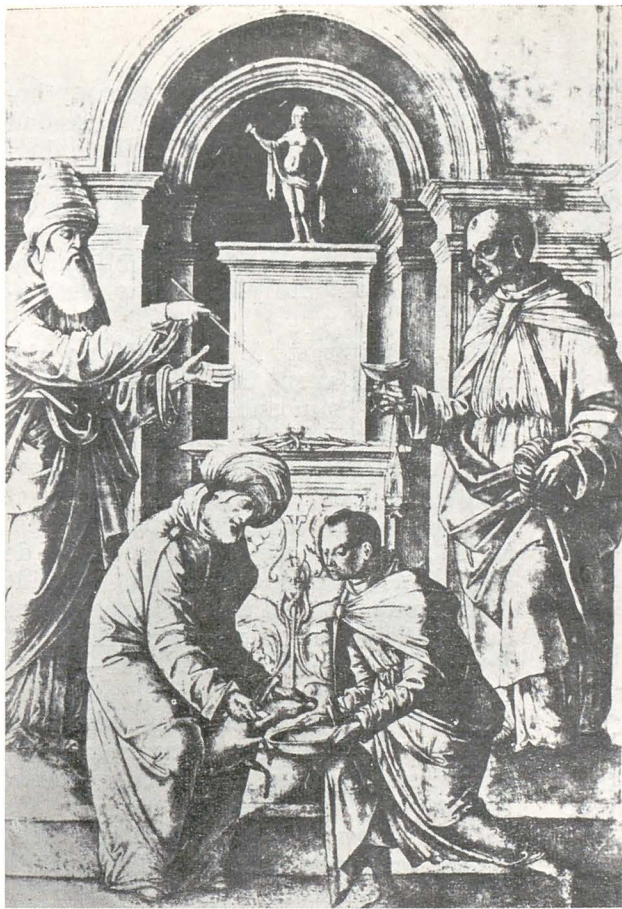


Fig. 23. — Gian Francesco Maineri, *Le Sacrifice païen*, vers 1485–1490, Newbury (Berks). Collection Gathorne Hardy.

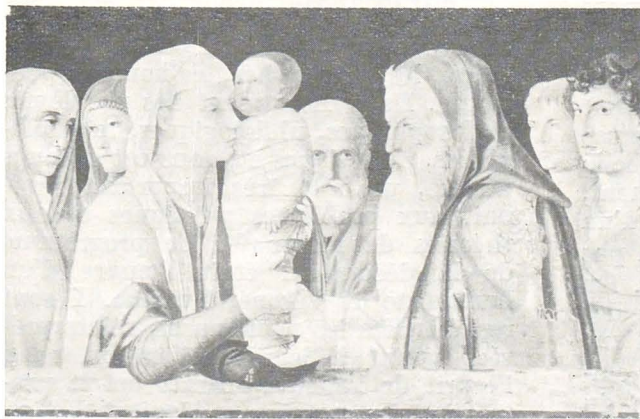


Fig. 24. — Giovanni Bellini, *La Présentation de Jésus au Temple*, vers 1460–1464, Venise, Galleria Querini Stampalia.

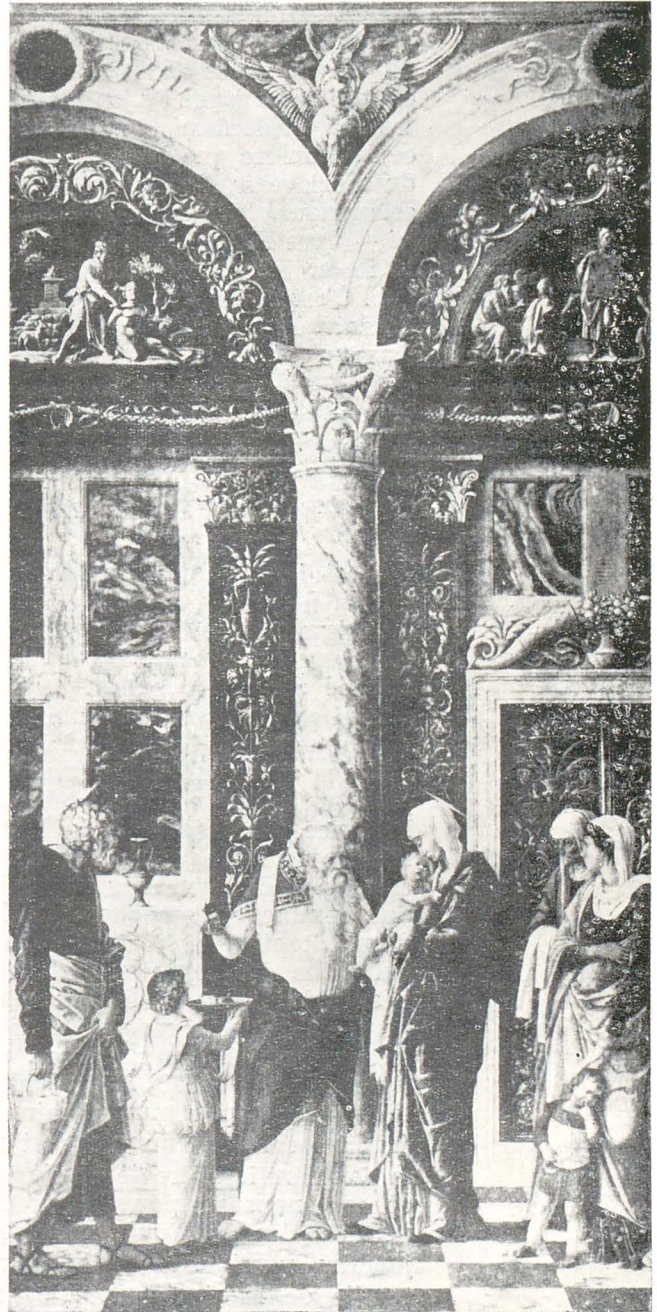


Fig. 25. — Andrea Mantegna, *Le triptique Médicis*, détail (*La Circoncision* ou *La Présentation de Jésus au Temple*), XV^e siècle, Florence, Offices.

ne comportent que des allusions et des vœux de « bonheur et de prospérité », à cette différence près que le programme des *cassoni* se propose de rappeler l'existence, outre celle d'un *Éros Proth-eurythmos* d'un héros de la souffrance d'un *Amor Dei* qui ne saurait être oublié. Ce *memento*, face à la vision paradisiaque de la première allégorie, ne pouvait jouer un autre rôle que celui de mettre en garde les jeunes époux contre un « hédonisme érotique ». C'est de cette manière que le rôle *civil* et social du mariage se consomme — et c'est là, selon nous, la morale finale des *cassoni* — dans l'équilibre entre la propriété, la fécondité et la conscience du sacrifice. C'est en ce sens, croyons-nous, que devrait être corrigé le titre des deux œuvres.

III. NOTES SUR LA CULTURE FERRAISE DU QUATTROCENTO. ENTRE DE POLITIA LITTERARIA ET DE TRIUMPHIS RELIGIONIS

C'est de cette manière que nous avons réussi, du moins en partie, à retrouver les significations impliquées dans la structure de l'image. Le repliement du signifié sur le signe nous a contraints à un *excursus* d'érudition obligatoire qui nous a permis de faire appel aux modèles les plus apparentés. La zone culturelle parcourue est assez étendue : de la Florence des Médicis à la Venise vers 1500, avec leurs propres modalités d'assimilation des symboles culturels. Nous nous sommes également assumé le risque d'une tentative d'établir la trame culturelle des significations, lesquelles, néanmoins, en ce point, nous paraissent insuffisantes pour réussir une rigoureuse localisation des deux œuvres. « Il bello significato » pouvait être, évidemment, l'invention du commanditaire ⁷¹, d'un érudit local ou d'un poète et non pas la contribution directe de l'artiste. En ce cas, nous ne pouvons préciser des noms et des lieux qu'en fonction d'une jonction possible entre l'ambiance culturelle de la signification et celle du signe pictural. Mais il nous semble nécessaire de détacher quelques conclusions de la lecture des allégories.

Selon nous, dans le symbolisme de notre « diptyque » trois filons seraient

* réunis : le premier d'un caractère mythologique classique et érudit, le second bucolique et arcadien, le troisième dogmatique. Aucun centre de la Renaissance italienne ne réunit aussi étroitement ces trois filons que la Ferrare des ducs d'Este, dans l'ambiance de laquelle les œuvres ont été placées par Busuioceanu ⁷².

En déchiffrant le symbolisme des images, nous avons fait — incidemment — appel à l'atmosphère artistique liée au mécénat de la famille d'Este ; aux opinions d'Isabelle d'Este-Gonzague sur l'art, aux improvisateurs et aux poètes ferrarais. Cependant, c'est la culture florentine qui a servi de base à nos références, même si l'aide d'un Mantegna ou d'un Giorgione, venus du Nord, ne nous a pas fait défaut. La Ferrare de Lionello d'Este (1441—1450), offre une image des plus complexes quant à certains aspects de l'ambiance culturelle qui se laisse surprendre dans les œuvres étudiées. Des débats d'ordre esthétiques, tels que le dialogue *De politia litteraria* d'Angelo Decembrio, et la tendance, telle qu'elle apparaît dans le programme du *Studiolo* de Lionello, à émuler Florence, requièrent une attention particulière.

Le Studiolo de la Villa Belfiore ⁷³ se trouve en rivalité ouverte (ce qui n'exclut pas, mais bien au contraire implique, un complexe provincial) avec la Villa de Carreggi. Cette dernière, affirme un chercheur moderne, « devait être l'un des centres de la vie spirituelle ferraraise, où se réunissaient les humanistes, versés dans la culture gréco-latine, les philosophes, les hommes politiques. Ils y discutaient des problèmes philosophiques, philologiques, mythologiques, esthétiques et, dans cet échange d'idées, un rôle très important revenait aux problèmes politiques et aux théories de l'État » ⁷⁴. Le programme de la décoration était l'œuvre d'un humaniste de Vérone, Guarino. Y sont représentées les neuf muses, réinterprétées quant à leur signification selon l'esprit de l'époque : Erato est la protectrice du mariage et devient Vénus, Terpsichore établit les lois de la danse et de la grâce des mouvements, pendant la célébration des sacrifices offerts aux dieux (TERPSICHORE SALTANDI NORMAS EDIDIT MOTUSQUE PE-

DUM IN DEORUM SACRIFICIIS FREQUENTER USITATOS), Polymnie devient Cérès et veille sur la fertilité des champs, Calliope est initiée dans les secrets de la philosophie et de la théologie, etc.

Le décor, qui n'existe plus, aurait pu peut-être aider à éclaircir les allégories étudiées, surtout l'Allégorie I.

Le marquis Lionello avait une riche bibliothèque où les principales œuvres de l'antiquité figuraient dans de multiples éditions, enrichies de commentaires humanistes ⁷⁵.

C'est dans cette atmosphère que Angelo Decembrio place son *Dialogue sur l'art* et c'est là qu'apparaît le signe souverain et obsédant de Florence. Le voyage à Ferrare, de 1436, y avait sans doute laissé des traces profondes.

Le *Dialogue* ⁷⁶ s'organise autour du problème de la prééminence de la littérature sur la peinture. Il ne nous semble pas sans intérêt de rappeler ici la réponse de l'humaniste Guarino de Vérone, l'inspirateur du programme de Belfiore, à ce problème : à l'éloge de la prééminence de la littérature sur la peinture, fait par Lionello, Guarino répond : « Ast alii sunt inquit utroque politiae genere freti : cum tamen ad unum intendunt : eruditionis et cognoscendi cupiditatis incitamentum pictura scripturaque quam ideo graeci latine pariter uno saepe vocabulo scripturam appellare : uti copiose modo Leonello memorante cognovimus, cum de poetarum et pictorum ingeniis eandem fere rationem demonstraret » ⁷⁷.

Ce qui semble convaincre Lionello :

« Tum Leonellus interdixit Nerupe Caesarum ego vultus non minus singulari quodam admiratione alreis numis inspiciendo delectari soleo... : quam eorum staturas uti Suetonii vel aliorum scriptis contemplari quod intellectus solo percipitur » ⁷⁸.

On arrive donc, au cours de ce dialogue, à rependre la théorie du concept formulée par Horace « poema pictura tacitum », propice au développement de l'allégorie.

L'influence d'Alberti devient sensible surtout lorsque Angelo Decembrio aborde des thèmes de représentation, comme serait celui du nu ⁷⁹ : « Ideoque dearum Minervae Veneris ac Nympharum velata parte signa interdum ipso transmicante

velamento : ut saepe mimillarum vel umbilici at cluniam elatiores locos internoscas. Parte nuda prorsus constare perspicitis ».

Il nous semble que ces brèves considérations sur la mentalité artistique ferraraise dans la première moitié du Quattrocento définissent assez clairement l'ambiance classicisante qui pourrait bien devenir l'argument initial des œuvres étudiées.

Pour ce qui est du filon arcadien de la culture ferraraise, il est évident surtout dans la littérature. Les vers des rhapsodes vagants, des improvisateurs sont en grande partie propres au duché agricole de Ferrare et donneront toute leur mesure au Cinquecento, avec l'*Aminta* du Tasse et avec le *Pastorfido* de Giovanni Battista Guarini ⁸⁰.

La troisième tendance du message de la décoration des *cassoni*, celle dogmatique-religieuse, nous paraît plus complexe.

La première époque d'or de la peinture ferraraise, représentée par les fresques de Schifanoia, montrait une extrême liberté d'idées à l'égard de l'église. Sous le règne du duc Borso (1450—1471) la culture florentine pénètre plus profondément à Ferrare. Le mariage de Galeotto della Mirandola, frère de Pico, avec Bianca d'Este nous semble comme un symbole de l'alliance politique et surtout culturelle entre les deux cités. L'astrologie arabe et celle hindoue y trouve un terrain illimité ⁸¹. Les nuances moralisatrices de l'Allégorie II nous font cependant penser à un changement d'atmosphère, par exemple à des rapports plus étroits entre la décoration laïque et l'autorité religieuse, et surtout à un changement de mentalité. Aussi devons-nous atteindre l'époque du règne d'Ercole I d'Este (1471 — 1505) pour en trouver l'explication.

Les documents de l'époque nous présentent Ercole passionnément épris du théâtre et de la musique ⁸². Lors des cérémonies de son mariage avec Éléonore d'Aragon, en 1473, des fêtes seront organisées « véritables mystères à contenu ecclésiastique mêlés à des pantomimes mythiques » : ... « on voyait Orphée charmant les bêtes sauvages, Persée et Andromède, Cérès dans un char attelé de dragons, Bacchus et Ariane traînés par des panthères ; puis l'édu-

cation d'Achille; ensuite un ballet dansé par les amants célèbres de l'antiquité et par une troupe de nymphes, lequel divertissement fut interrompu par l'invasion d'une bande de centaures qu'Hercule vainquit et mit en fuite »⁸³.

Cependant, des traits du goût d'Ercole d'Este ne font que renforcer les tendances de la culture ferraraise de la première moitié du siècle. Ce qui allait changer le caractère de son mécénat sera le résultat de la réaction religieuse de l'époque et, en premier lieu, l'épisode Savonarole⁸⁴.

Dans sa violente réaction contre la culture d'inspiration antique et épicurienne de Florence, Savonarole trouve dans le duc Ercole un allié précieux. Leur correspondance est parfaitement éloquente en ce sens : « Tanto è il desiderio mio che la S. V. viva come un perfetto cristiano » écrivait au duc le moine. En 1496 il lui envoie *Simplicitate christianae vitae* et vient à Ferrare (sa ville natale). À son tour, le duc lui fait part de son intention d'introduire dans toute la contrée « un rigoroso costume »⁸⁵.

Une empreinte dévote plus accentuée se fait sentir dans toute la peinture ferraraise de l'époque, ce qui donne peut-être raison à Roberto Longhi lorsqu'il qualifie les artistes de cette période de « pittori bigotti »⁸⁶. Nos allégories semblent se ressentir du choc causé par le dogmatisme de Savonarole qui agissait avec force aussi dans le domaine de la création artistique. Le moine prêchait que toute chambre à coucher d'un bon chrétien devait être munie d'une peinture rappelant sans cesse la passion et la mort du Christ⁸⁷. Sa conception esthétique est un pas en arrière vers le moyen âge : la peinture est une bible des illettrés, des thèmes honnêtes et profondément dévots doivent remplacer l'art immoral de l'hédonisme florentin, etc. Pendant sa brève domination à Florence il intervient promptement dans les manifestations sociales de la ville : sans supprimer, par exemple, le carnaval, il le transforme — ce qui nous semble extrêmement significatif — en une fête de la pénitence et de la prière⁸⁸.

Le substrat culturel des deux peintures nous conduit ainsi à pousser notre

recherche plus loin, aux abords de 1500. Les deux allégories ne sauraient être expliquées uniquement par l'esprit classique humaniste de l'art à l'époque de Lionello d'Este. Ni la manie « païenne », astrologique, zodiacale qui imprime sa physionomie singulière au plus grand ensemble décoratif — Schifanoia — n'est à même de déchiffrer en entier les œuvres que nous étudions. Le problème de l'« augure » n'est que l'un de ceux qui semblent être impliqués dans la trame des allégories de Bucarest et — ce qui est encore plus important — le problème est résolu par l'opposition de deux concepts antagoniques. Ce n'est qu'avec le règne du duc Ercole qu'apparaît, à côté de la tradition mythologique et de celle zodiacale, l'élément de dévotion sous son aspect le plus accentué. Quel que fut le rôle de Savonarole dans la formation de cette conception de l'art, le fait que le caractère moral imprimé à présent à l'art se complique est un fait indiscutable : « Sul finire del Quattrocento — écrivait R. Longhi — vediamo all'opera pittori il cui fare tiene di un singolare estetismo bigotto e va complicando gli argomenti più semplici dell' devozione, di giunte episcodiche e di filigrane ornamentali »⁸⁹.

Nous sommes aujourd'hui en possession d'un document de l'époque d'une importance capitale pour l'étude de l'ambiance culturelle ferraraise autour de 1500. Il s'agit de *De triumphis religionis ad illustrissimum principem Herculem Estensem Ferrariae Salutem* de Giovanni Sabadino degli Arienti, œuvre récemment publiée par Werner I. Gundersheimer⁹⁰. L'étude de ce document nous permettra de suivre, pas à pas, la reconstitution littéraire de l'atmosphère ferraraise du temps d'Ercole et — évidemment — de l'époque à laquelle furent conçues et peintes les œuvres du Musée d'Art de Bucarest. Le texte nous sera d'une aide précieuse grâce aussi au fait qu'il nous offre un témoignage clair sur la peinture allégorique de Ferrare, insuffisamment connue de nos jours par suite de la destruction des principaux cycles. Ainsi s'explique aussi pourquoi dans l'analyse des sources iconologiques des deux œuvres nous n'ayons pu invoquer qu'assez rarement des exemples suggestifs ferrarais et que

nous nous sommes dirigés forcément vers la culture florentine, puis vers celle de Venise. L'abondance des idées contenues dans la peinture allégorique et mythologique ferraraise nous apparaît ainsi dans tout son éclat grâce à la description des cycles de Belfiore et Belriguardo, due à Sabadino.

Sabadino degli Arienti — ainsi que l'a justement remarqué Gundersheimer⁹¹ — est une source de premier ordre lorsqu'il évoque l'aspect réel de Ferrare. Au V^e chapitre, qui est aussi le plus étendu de son œuvre (*De triumpho e dignità della magnificentia, in cui se ricorda le nuptie ducale et la gloria deli edificati templi e deli palaci, zardini e acrescimento della bella città de Ferrare*), nous trouvons la plus riche description d'un jardin paradisiaque. Le jardin, séjour préféré de la duchesse Éléonore et de sa suite, était probablement situé quelque part entre Castel Vecchio et Castel Nuovo. En voici la description de Sabadino :

« Sotto scilention passeremo el brolo deli vaghi arbori pendenti in delectevole prato, producenti ali congrui tempi saporosi fructi, existendo molti arborselli de bussi intorno, alevati artificiosamente in diverse maniere, che non fia poca leticia agli occhi con la vaghecia del bel fonte scaturiente in alto aqua chiara, che al tempor estivo renfresca le belle herbe. Ma alquanto del iocundissimo zardino de questo castello narremo, perche certo pare loco celeste ... Se li vede ciresi maraschi, pruni de varie sorte, piri, persichi, avelani, muniachi, et altri arbori de delicati fructi, e erboselli de alquanto palido bussio, alevati con egregia arte e similitudine che con penello da optimo pictore se potesse pore, infra quali sono adamaschini rosai. Li sono alli cypressi belli savini et lauri et spessissimi gelsimini come l'erera, li grossi olmi; sono le pariete del zardino con rimirini, a alto dequelle che ascendono con gratiosa bellezza ale gabiate ferree delle iocunde optime uve. In una altra parle, li sono pomi granati, che deli suoi dilicati fructi erano arichi, propinquandosi della sua maturita ... »⁹².

Il est impossible de ne pas remarquer la structure parallèle de la description littéraire et de la représentation plastique. Cette concordance vient renforcer la thèse déjà formulée par Pierre Francastel, selon laquelle la peinture du Quattrocento serait grandement redevable, en ce qui concerne l'organisation de l'image, au contact avec les espaces réels qui expriment le goût du temps. C'est surtout le dernier passage de la feuille 38 v., qui offre les allusions les plus suggestives, donnant raison à la supposition que pour la représentation

graphique du jardin notre peinture s'est inspirée d'un coin précis du lieu de plaisance préféré par la cour d'Este (« Gelsimini come erere », « pomi granati che deli suoi delicati fructi erano carichi »...). Les concordances deviennent encore plus évidentes dès que Sabadino nous décrit l'agréable oisiveté de la suite d'Éléonore d'Aragon dans le jardin plus haut décrit :

« La tua Serenissima Madama coniucta, queste zardino molto honorava, gustando la sua felicitate con le sue donzelle al caldo tempo che, disolte le strette maniche e levati de capo li candidissimi vali, sedendo or sotto li arboselli et or in altro loco sopra l'herbe et or sotto il bel pavigl(i)one, prendeva la recente aura. In questo tempo anchora molta audientia dava, che certo era una beatitudine ... Ale volte, in solacia per volonta de tanta Madonna, li sonavano lieti instrumenti e l'aere s'empiva de amorosi canti, sino che sopravveniva la nocte, mostrando le stelle la loro luce. Questo felicissimo zardino ne fa pensare la delicia de quello del regno del Paradiso, che è infinita e sencia compositione, che li cantanti ucelli sono li angeli cum loro organi, che magnificano con divine note la deitate eterna et orando per te per le tue bone opere, religiosissimo Principe »⁹³.

Cette fois-ci, même les personnages de l'Allégorie I semblent directement inspirés par l'évocation (« ... le sue donzelle al caldo tempo che, disolte le strette maniche e levati de corpo li candidissimi velli », etc., et « li sonavano lieti instrumenti e l'aere s'empivano de amorosi canti... »)⁹⁴.

Plus surprenante mais point due au hasard, étant donné les connotations, fréquentes à l'époque, de tout *locus amoenus*, s'avère le fait de comparer le jardin au paradis (« Questo felicissimo zardino ne fa pensare la delicia de quello del regno del Paradiso... »), comparaisons qui fait partie de la structure même des idées de l'Allégorie I.

En continuant à parcourir l'ouvrage de Sabadino il n'y a presque plus raison de nous étonner de ce que, après la description du lieu de plaisance, suit, conformément à une structure claire du texte, celle des églises bâties par Ercole I. La double direction du mécénat du duc y est accentuée avec beaucoup d'insistance : vers le lieu de plaisance du palais et du jardin et vers l'édifice sacré. Cette dualité est en fait la même que celle choisie — certes, pas d'une façon fortuite — par l'auteur des allégories du musée de Bucarest. L'édifice de culte apparaît près du *locus amoenus* comme une compensation

obligatoire et de ce point nous sommes tentés par une autre hypothèse qui viendrait compléter celle concernant la possibilité d'un modèle réel comme c'est le cas de la première allégorie : il s'agit d'un modèle possible de l'édifice d'aspect classique de l'Allégorie II. Il nous semble que l'exemple le plus rapproché, datant de l'époque d'Ercole I, serait l'entrée du palais de *Belriguardo* (figs 17, 18), tout en n'oubliant pas que, telle qu'elle nous apparaît actuellement, cette entrée ne garde que de vagues similitudes avec la représentation peinte. Voici cependant que là encore, Sabadino vient à notre secours : nous apprenons de son texte qu'à l'origine l'entrée était flanquée de quatre colonnes dont il ne reste plus trace : « li è la magna porta del palazzo, avanti la quale gli è uno coperto de pietra cotta voltato sopra quatro colonne, due de pietra cotta alato la porta e due di marmo bianco verso il ponte... »⁹⁵.

En ajoutant mentalement les colonnes qui font défaut à l'entrée de *Belriguardo* (fig. 19) nous aurons fait un pas — voire un pas important — vers l'identification d'une source possible de l'Allégorie II. Quoi qu'il en soit, il n'est plus nécessaire de supposer, comme on l'a fait⁹⁶, un voyage de l'auteur à Rome, pour voir l'Arc de Constantin. Le modèle ferrarais était, croyons-nous, suffisant.

Mais ce qui avant tout, nous semble digne à être retenu, est la figure intellectuelle d'Ercole et de sa « magnificence » évoquée par Sabadino. Le prince est soumis à une option obligatoire : il doit choisir entre deux voies : « una apertissima e piena di piaceri e voluttate (...) L'altra via angusta, laboriosa e de soleditudine piena, senza diletti e piaceri ». Le fragment dans lequel Sabadino évoque la figure symbolique d'Hercule, le patron mythique du prince de Ferrare, mérite d'être cité en entier :

« Del quale Hercule legiamo che ala sua adolescente etate due vie proposte furono : una apertissima e piena de piaceri e voluttate, che dali gioveni non se cognoscono per essere fragili e caduci e con etate partirsi, che è una esca al gusto dolce e rea ala salute. L'altra via angusta, laboriosa e de soleditudine piena, senza diletti e piaceri, salvo poi nelo exito iucunditate et gloria promettea, et non senza prudentia et divino presidio e non per fatale dispositione e benignità di cieli,

li quali ne influiscono bona e mala fortuna secondo li astronomi iudicii »⁹⁷.

Cette dualité confère à la culture de l'époque une structure antithétique. L'épicurisme et le moralisme chrétien trouvent un reflet incontestable dans la conception iconographique des deux allégories. Sabadino insiste maintes fois sur le fait que la solution de ce dualisme se trouve dans l'actualisation des principes religieux chrétiens. Dans sa vision, Ercole I est, tour à tour : « religiosissimo principe », « prudentissimo et pietoso principe », « principe beato », « christianissimo principe »⁹⁸, tandis que Ferrare apparaît comme un nouveau foyer des vertus chrétiennes : « ...ogni giorno de tanta beatitudine la nostra città si ciba... ».

En parlant des grands cycles ferrarais, Sabadino remarque avec acuité leur structure duale : ceux-ci sont conçus en tant que « morali et amorosi exempli »⁹⁹, mais l'attribut le plus fréquent dans l'estimation d'une œuvre d'art est à présent « morali », quoique cette « moralité » peut s'appliquer à un thème classique ainsi que cela se passe dans l'Allégorie II. Sabadino écrit : « Non hai anchora magnificentissimo principe signor duca mio, perdonato a spesa grande in fare morale representationi come se facevano in le sene e theatri deli Romani principi »¹⁰⁰.

Tous ces éléments seraient amplement suffisants pour situer avec certitude les deux allégories de Bucarest dans le milieu culturel ferrarais contemporain d'Ercole I d'Este. Mais voici que le texte de Sabadino degli Arienti nous conduit encore plus loin, en nous offrant le dernier argument des œuvres : il s'agit d'une méditation autour de la « Fortune », de la destinée païenne et de la destinée chrétienne.

L'œuvre intellectuelle d'Ercole I est selon Savadino, une œuvre dictée par les cieus : « Di che a tante tue opere non terrene ma celeste in la tua reverendissima senectute possiamo indicare haverti Dio benignissimo predestinato »¹⁰¹. L'éditeur note à juste raison, la singularité du concept de « prédestination » dans ce contexte : « The use of the word „predestinato” is of some interest. Naturally, Sabadino did not use this word in the sense

in which it came to be used by Protestant theologians, or even by humanist philosophers like Valla. What Sabadino seems to me to be saying is that god has chosen, or predestined Ercole to play a particular kind of role, namely that of the truly Christian prince, as evidence by his philanthropy, prudence, magnificence, and the other canonical princely virtues. There may be a suggestion here of divine right, but not of a church invisible »¹⁰².

La figure d'Ercole apparaît nettement calquée sur le modèle du héros destiné (voire même : « prédestiné ») à des actions grandioses. C'est là qu'entre en jeu la notion complexe de « Fortuna » à laquelle Sabadino dédie tout un chapitre, intitulé : *De triumpho dela conditione de fortuna et per che modo et via sotto quella si iace*. Le problème du sort, de la destinée humaine, avait été l'une des préoccupations favorites de la culture ferraraise du Quattrocento. Lionello d'Este s'adressait avec prédilection aux solutions zodiacales, abordant parfois le problème avec une bien étrange obstination : « À la cour des d'Este l'astrologie occupait une place importante — note Aby Warburg — ; de Lionello d'Este on racontait par exemple qu'il portait, à l'instar des anciens mages arabes, pour les sept jours de la semaine des habits correspondant aux couleurs des sept planètes. Pietro Bono Avogaro et un certain Carlo da Sangiorgio étaient arrivés à scruter l'avenir jusque par le truchement de la géomancie, ce dernier rejeton dégénéré de l'antique divination »¹⁰³.

Au cours des décennies suivantes nous assistons à l'élaboration du programme classique-arabe-hindou du zodiacal de Schifanoia, « la più completa testimonianza della demonologia astrologica che il XV secolo ci abbia lasciato » selon l'avis d'un chercheur¹⁰⁴, dû, probablement, à Pelegrino Prisciano, qui sera aussi l'astrologue conseiller d'Éléonore d'Aragon. Le courant astrologique prolongera donc son existence jusque vers les dernières décades du siècle, au temps d'Ercole I¹⁰⁵. Nous croyons être dans le juste en soutenant l'hypothèse selon laquelle à l'époque d'Ercole — « religiosissimo principe » — a lieu une sorte de « révolu-

tion culturelle de palais » — due peut-être toujours à l'influence de Savonarole¹⁰⁷. Éléonore, l'épouse d'Ercole (morte en 1493), semble attirée par la tradition païenne : elle est en correspondance avec l'astrologue Prisciani, met en scène des fêtes paradisiaques païennes dans les jardins de Belfiore et Belriguardo, fait décorer ses chambres avec des scènes sibyllines et allégoriques¹⁰⁷. Ercole construit des églises. On l'appelle le « christianissimo », et le « pietissimo ». Quant au mécénat artistique, c'est lui qui protège les *pittori bigotti* : Gian Francesco Maineri, Panetti, etc.¹⁰⁸. La culture artistique des dernières années du Quattrocento respire encore l'air païen des décennies antérieures, tout en aspirant vers la pureté d'une idéologie chrétienne.

Rien ne saurait être plus éloquent en ce sens, que la dispute autour de la Fortune. La position de Sabadino degli Arienti est celle d'Ercole et a un caractère polémique. Mais polémique contre qui ?

Au X^e chapitre de *De triumphis religionis* on voit apparaître le motif de la roue de la Fortune :

« Ma li sapienti non temono, armati de celeste rasono, il voltare di questa rota, ala per religione virtuosamente repignano. Quando pur alcuna volta non possano causa da procella orire, che poi sperando in sua ineffabile clementia, in la fortuna governa la nava, revocandola presto in mare de tranquillitate e riposo <...> Ma lo ignorante vulgo non guarda discernere la virtu dala ignorantia, censendo lo insapiente savio perchè quello ha conseguito la tale prodeza, e dannano el sapiente come internazionale, censori deli celesti archani e secreti <...> la religione è uno clypeo et uno scudo ali fieri colpi della iniqua fortuna <...> Perchè chi vole vera fortuna consequire, spera in Dio, la cui deità è la vera dea Fortuna, la salute et le vere victoria <...> Ella è la volunta della mente divina, che fa con esso teco il tuo stato felice et concordia e pace deli toi amantissimi populi mediante la tua religione <...> caciando e diaboliche superstitione per observantia del divino culto del summo principe signor Christo nostro salvatore »¹⁰⁹.

Nous sommes contraints de citer aussi le commentaire de Gundersheimer, d'une éloquence particulière, par la clarté avec laquelle il accentue le texte : « It may at first seem puzzling that Sabadino chose to include a separate book on fortune in a work that concentrates so heavily on the Christian princely virtues. Indeed, he heightens our sense of surprise by

beginning this book with classical image of fortune's wheel. However, his motive soon becomes clear as he moves on to make a distinction between the "gentile" idea of fortune, which he dismisses as "Ignorantia" and a later, Christian view of the limits of fortune in human affairs"¹⁰.

Dans les allégories de Bucarest on vise justement la réaction déguisée en habits classiques, d'un esprit chrétien en contre-offensive. Il est difficile cependant d'y distinguer avec clarté un triomphe de la Fortune chrétienne sur la Fortune païenne. Le substrat astrologique et mythologique du type de Schifanoia est encore puissant. Le goût du commanditaire — selon toute probabilité un courtisan de l'entourage de la famille d'Este — se ressent en quelque sorte des suites de la révolution des *Piagnoni*. Mais il n'offre pas de solutions. Les deux allégories posent le problème (dans les termes de la culture ferraraise du XV^e siècle) du destin de l'enfant nouveau-né, sans toutefois le résoudre, ni dans l'esprit des penchants d'Éléonore pour l'astrologie, ni dans celui piétiste d'Ercole. Une solution dépasserait l'intérêt d'une

peinture de circonstance, faite pour célébrer, comme dans notre cas, un mariage ou bien la naissance d'un héritier.

De tous ces éléments il résulte clairement que la localisation culturelle des œuvres est de quelques décennies plus récente. Il faut par conséquent abandonner l'hypothèse de la paternité proposée par Al. Busuioceanu (Ercole de'Roberti) et placer l'œuvre vers la dernière décade du XV^e siècle, l'époque de l'activité à Ferrare des peintres d'Ercole I d'Este : Gian Francesco Maineri, Lazzaro Grimaldi, Domenico Panetti, Michele Coltellini et d'autres.

En quittant l'étude des significations culturelles pour nous tourner vers l'éloquence de la forme artistique nous trouverons enfin le vrai nom de l'auteur : Gian Francesco Maineri¹¹, l'artiste le plus important de l'époque d'Ercole I, *pictore egregio*, ainsi que le recommandait son patron dans une lettre adressée à Isabelle d'Este.

Mais le chemin qui mène à ce nom et une reconsidération de l'histoire formelle de ces deux allégories seront effectués, avec la rigueur nécessaire, dans une seconde partie de cette étude.

Notes

¹ Catalogue de la collection de tableaux de M. le Consul Général Bamberg exposée au profit de la Société Néerlandaise de bienfaisance à Bruxelles, Bruxelles, 1877 ; LÉO BACHELIN, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I^{er}*, Catalogue raisonné, Paris—New York, 1898, p. 17—18.

² AL. BUSUIOCEANU, *Colecția regală de pictură, în Boabe de grâu*, III, 1932, 5, p. 133 ; idem, *Dipinti sconosciuti di Ercole Roberti e della sua scuola*, in *L'Arte*, juillet 1937, p. 161 sqq. ; idem, *La Galerie de peintures de S.M. le roi Carol II de Roumanie, Écoles italiennes du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, 1939, p. 28, 33.

³ C. L. RAGGHIANI, *Un ricorso ferrarese di Degas*, in *Musei Ferraresi*, I, 1971, p. 23—37.

⁴ Hypothèse mentionnée par A. TEODOSIU, *Catalogul Galeriei de artă universală, I, Pictură italiană*, Bucarest, 1974, p. 44.

⁵ Voir en ce sens E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Middlesex, 1967, surtout l'introduction "The Language of Mysteries", p. 1—16 ; JEAN SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance, Humanism and Art*, New York, 1961, p. 98, qui cite Ronsard : « ... comment/ On doit peindre et cacher les fables proprement/ Et si bien déguiser la vérité des choses/D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses ».

⁶ A. FLETCHER, *Allegoria: Teoria di un modo simbolico*, Rome, 1968.

⁷ *Ibidem*, p. 49.

⁸ *Ibidem*, p. 20. Cette simple définition semble une actualisation de l'ancienne sentence qui apparaît chez Plutarque.

⁹ TZVETAN TODOROV, *Introducere în literatură fantastică*, Bucarest, 1973, p. 81—82.

¹⁰ TUDOR VIANU, *Estetica*, Bucarest, 1968, p. 84—85.

¹¹ « L'allégorie, ayant une structure superficielle surréaliste (dans le sens d'une rupture d'avec le référent, n.n.), suscite tout de suite chez le lecteur une réaction interprétative » (A. Fletcher, *op. cit.*, p. 100).

¹² Apud ANDRÉ CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*, Genève, 1954, p. 144.

¹³ Cf. BENEDETTO CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, X^e éd., Bari, 1958, p. 113.

¹⁴ Lettre publiée par W. BRAGHIROLI, in *Archivio Veneto*, XIII, 1877, p. 377.

¹⁵ E. WIND considère néanmoins Isabelle d'Este Gonzague « plutôt tyrannique » dans ses rapports avec les artistes de la cour de Mantoue (cf. E. WIND, *Bellini's Feast of the Gods; A Study in Venetian Humanism*, Cambridge Mass., 1948, p. 17. Voir aussi PETER HIRSCHFELD, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, Berlin-Munich, 1968, p. 114—129.

¹⁶ A. CHASTEL (*op. cit.*, p. 141 sqq.) démontre l'importance de cette conception dans la culture florentine.

¹⁷ JAKOB BURCKHARDT, *Cultura Renașterii în Italia*, tome I, Bucarest, 1969, p. 307–310.

¹⁸ Cf. GIUSEPPE DE SANCTIS, *Istoria literaturii italiene*, Bucarest, 1965, p. 394–395; l'auteur juge avec une sévérité en grande partie justifiée l'engouement exagéré pour l'allégorie de la poésie du Quattrocento : « Le mystère dramatique est un avorton, un contenu sacré, qui ne parle plus à l'esprit et au cœur, étant dépourvu de tout élément sérieux et transformé par des gens cultivés en un simple jeu de l'imagination dans lequel les anges et les démons, le paradis et l'enfer sont tout aussi peu réels qu'Apollon, Diane et Pluton ».

En ce qui concerne « le mystère figuratif » (l'expression appartient à E. WIND, *Pagan Mysteries...*, p. 6) et l'allégorie en tant que procédés de représentation, on constate une certaine hésitation quand il s'agit d'en tracer les limites. E. PANOFKY (*Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, p. 3 sqq.) fait une distinction (pas très convaincante) entre « stories » et « allegories ». Pour certaines suggestions, pas dénuées d'importance, voir l'échange de lettres au sujet de l'allégorie dans la culture de la Renaissance, entre O. Brendel et U. Middeldorf, in *Art Bulletin*, XXIX, 1947, p. 65–69.

¹⁹ On trouve des intuitions précieuses en ce sens dans le livre de PIERRE FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, Paris, 1970 (tout particulièrement au II^e chapitre, « Naissance d'un espace : mythes et géométries au Quattrocento », p. 133–189). Cependant nous ne saurions souscrire à toutes les thèses exposées dans l'ouvrage. Retenons dans ce contexte que la genèse même de l'allégorie dans le monde grec se trouve dans un procédé d'explication et de « salut » du mythe. La démarche allégorique a été comparée à celle étymologique. Voir M. Untersteiner, *La fisiologia del mito*, II^e éd., Florence, 1972, p. 257 sqq.

²⁰ G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, tome II, Florence, 1968, p. 79.

²¹ Ici, de même que par la suite, nous utilisons le terme de « figure » (*figura-schemata*) dans les sens des théories de Quintilien (*L'Art oratoire*, II, 13, 9), adopté plus tard (avec les différences de rigueur) par le moyen âge et la Renaissance.

²² Pour ce qui est de la perspective, les choses sont très claires après la contribution de défri-cheur de PANOFKY. La forme symbolique, dans le sens employé par E. CASSIRER et ensuite de Panofsky, exclut tout risque de confusion entre allégorie et symbole. Pour une distinction rigoureuse, voir G. LUKÁCS (*Estetica*, tome II^e, Bucarest, 1974, p. 638–681) qui en traite sur la ligne Goethe–Hegel, et, évidemment, E. CASSIRER (*La Philosophie des formes symboliques*, 2, *La Pensée mythique*, Paris, 1973, p. 299–305), lequel souligne le rôle unificateur et centralisateur de la forme allégorique.

Dans cette lumière, la thèse de Pierre Francastel, à savoir que l'ensemble de la culture figurative de la Renaissance serait sous le signe du mythe – accusant de la sorte une mentalité de type magique, donc « primitif » de l'image –, doit être sérieusement circonscrite. La position de l'allégorie par rapport à la mythologie suit, croyons-nous, le mécanisme de la position de la perspective par rapport à la géométrie. La géométrie est une *forma mentis* de l'espace, tout comme la mythologie est une *forma mentis* de l'histoire. La perspective est la modalité figurative d'interprétation géométrique de l'espace, tandis que l'allégorie est la modalité figurative d'interprétation mytholo-

gique de l'histoire. Dans la suite *nature-géométrie-perspective* et *histoire-mythe-allégorie*, seuls les derniers termes : la *perspective* et l'*allégorie* auront un rôle dans l'élaboration de l'image. La *géométrie* et la *mythologie* ou, en approfondissant, la *nature* et l'*histoire*, forment les degrés et la base sur laquelle s'érige la méditation de l'artiste de la Renaissance.

²³ E. PANOFKY, *op. cit.*, p. 69.

²⁴ JEAN-LOUIS SCHÉFER, *Scénographie d'un tableau*, Paris, 1969, p. 79.

²⁵ Le procédé est considéré par FLETCHER (*op. cit.*, p. 201–208) comme essentiel pour la mentalité allégorique. « La symétrie entre deux œuvres peut se baser sur un dualisme théologique, sur une ambivalence morale ou philosophique ». « Le point crucial du problème d'interprétation critique, dans l'étude de l'allégorie, est le mode d'interpréter ce dualisme ».

²⁶ ROSARIO ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milan, 1961, p. 160. Nous mentionnons aussi les observations de Pierre Francastel (*Realitatea figurativă. Elemente structurale de sociologie a artei*, Bucarest, 1972, p. 329), selon lesquelles « le thème du jardin et celui du sol parsemé de milliers de fleurs serait en rapport direct avec une immense série d'images antérieures... Le petit jardin campagnard (courtil) ou la résidence d'agrément (paradis) figurent parmi les motifs préférés de toutes les écoles de peinture du XV^e siècle, non seulement en Italie mais dans tout l'Occident ».

²⁷ E. R. CURTIUS, *Literatura europeană și evul mediu latin*, Bucarest, 1970, p. 230.

²⁸ Petronius, 131, apud E. R. CURTIUS, *loc. cit.*

²⁹ R. ASSUNTO, *op. cit.*, p. 160–163.

³⁰ Apud P. FRANCASTEL, *Realitatea figurativă...*, p. 369–370.

³¹ Les études de PIERRE FRANCASTEL dédiées à la Renaissance ont démontré l'importance du théâtre dans la formation de l'image plastique au temps de la Renaissance. Nous adoptons ce point de vue, important pour les œuvres ici étudiées, sans pour autant souscrire aux exagérations parfoi-flagrantes de Francastel.

³² E. WIND, *op. cit.*, p. 143, n. 7.

³³ Voir aussi E. PANOFKY, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, 1969, p. 121 sqq.

³⁴ A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, tome I, II^e éd., Turin, 1891, p. 423. M. BAXANDALL (*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, London–Oxford–New York, 1972) nous offre des exemples de l'assimilation dans la peinture de la figure de ce *festaiuolo* : La Vierge à l'Enfant avec des saints de FILIPPO LIPPI, à Uffizi, La Visitation de PIERO DI COSIMO, de Washington, Le Baptême du Christ de PIERO DELLA FRANCESCA, de Londres. Il attire l'attention aussi sur le passage du *Traité d'ALBERTI* qui dit : « il est à recommander de mettre dans l'image une figure pour tenir au courant et raconter ce qui se passe ».

³⁵ Apud GIULIO BERTONI, *Il Cieco di Ferrara e altri improvvisatori alla corte d'Este*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, XCIV, 1929, p. 271–278. Bertoni ajoute : « ... fossero cananti di piazza, o verseggiatori più colti in volgare (o anche in latino), o musici, o buffoni ».

³⁶ Pour le motif de la musique et celui des musiciens dans les arts figuratifs de la Renaissance voir les articles (qui nous ont fourni maintes suggestions) de E. WINTERNITZ, *Archeologia musicale del*

Rinascimento nel Parnasso di Raffaello, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXVII (1952–1954), p. 359 sqq.; *The Survival of the Kithara and the evolution of the English Cittern: a Study in Morphology*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1961, p. 222–229. Voir aussi E. PANOFKY, *Renaștere și renașteri în arta occidentală*, Bucarest, 1974, p. 228.

³⁷ L'expression appartient à NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, p. 90.

³⁸ PIERRE FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 329.

³⁹ Fondamentale à cet égard reste l'étude de E. COMPARETTI, *Virgilio nel medioevo*, Florence 1937, à laquelle nous pouvons ajouter aussi l'article de H. MATTINGLY, *Virgil's Fourth Eclogue*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, X, 1947, p. 14 sqq., important pour nous du fait qu'il démontre d'une manière plausible le caractère de *épithalame* de la bucolique virgilienne. Au sujet de l'intégration générale de ce motif dans la mentalité mythologique voir EDUARD NORDEN, *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*, Leipzig—Berlin, 1924.

⁴⁰ L'Allégorie II contient aussi des éléments de la « Présentation au Temple ». Cependant, la « Circoncision » et la « Présentation » ont souvent fusionné dans l'iconographie occidentale. Voir DOROTHY C. SCHORR, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, in *The Art Bulletin*, 1946, n. XXVIII, p. 17–32; L. RÉAU, *L'Iconographie de l'art chrétien*, II, *L'Iconographie de la Bible, Le Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 266 sqq.

⁴¹ Voir L. RÉAU (*op. cit.*, p. 214), qui ajoute : « Le Messie est en effet souvent comparé au Soleil : Il est le Soleil de la Nouvelle Loi ».

⁴² Ovidiu, *Metamorfozele*, Bucarest, 1972, p. 422.

⁴³ M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1957, p. 205–206. Voir aussi G. DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bucarest, 1977, p. 292–293.

⁴⁴ M. ELIADE, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁵ C. G. JUNG, CH. KERÉNYI, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'Enfant divin. La jeune fille divine*, Paris, 1968, p. 127.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 88.

⁴⁷ Voir E. WIND, *Pagan Mysteries ...*, p. 26 sqq.

⁴⁸ Voir A. CHASTEL, *L'Art et l'Humanisme ...*, p. 269.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 190. Voir également E. LOWINSKY, *The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance*, in *Papers of the American Musicological Society*, 1941 (paru en 1946).

⁵⁰ Voir M. BAXANDALL, *op. cit.*, p. 78 sqq.

⁵¹ Apud M. BAXANDALL, *op. cit.*, p. 60 (GUGLIELMO EBREO PESARESE, *Trattato del Ballo*, autour de 1470, Bologne 1873, p. 7).

⁵² A. CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art ...*, p. 146.

⁵³ ROBERT L. MCGRATH, *The Dance as Pictorial Metaphor*, in *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXIX, 1977, p. 81–92; l'auteur démontre que dès l'antiquité la danse symbolisait « the divine harmony of the Universe ». Il parle aussi d'une *interpretatio christiana* du symbole, et l'illustrant par une page de la *Topographia* de Cosmas Indicopleustes (ms. Vatican, gr. 699 fol. 63 v), et plus loin, dans l'exégèse hermétique, la musique et la danse sont reliées par le motif de la « naissance de l'enfant de Vénus » (p. 86).

⁵⁴ G. DURAND, *op. cit.*, p. 418–421.

⁵⁵ Voir L. RÉAU, *op. cit.*, p. 262.

⁵⁶ Voir F. SAXL, *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*, in *Journal of the Warburg Institute*,

II, 1938–1939, p. 346–367 : « Pour la mentalité de la Renaissance la présentation du nouveau-né devant une divinité importante était du plus haut intérêt; cette idée, qui est commune à la pensée païenne et à celle chrétienne se développe dans le cadre d'une vénération vouée à une divinité qui contrôle toutes les forces productives de la nature ayant créé tant l'enfant que les fruits de la terre ».

⁵⁷ M. ELIADE, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, 1959, p. 85. C'est encore Eliade qui souligne aussi la continuité entre les mystères païens, les fêtes chrétiennes et celles mythologiques-religieuses de la Renaissance (*ibidem*, p. 241).

⁵⁸ *Ibidem*, p. 22–23.

⁵⁹ PIERRE FRANCASTEL (*Realitatea figurativă ...*, p. 376) remarque le lien entre le thème du Paradis, et ceux du cortège, du sommeil et du rêve.

⁶⁰ M. ELIADE, *Naissances ...*, p. 22–23.

⁶¹ *Ibidem*, p. 52.

⁶² Au sujet des implications du motif de « L'Enfant qui pleure » voir J. SEZNEC, *Youth, Innocence and Death. Some notes on a Medallion on the Certosa of Pavia*, in *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937–1938, p. 298–303, and HORST W. JANSON, *The Putto with the Death's Head*, in *The Art Bulletin*, 1937, p. 425 sqq.

⁶³ Dans la première allégorie les personnages de la « danse » — nymphes et éphèbes — n'ont pas été déchiffrés, quoique nous pourrions indiquer, suivant les traces de E. H. GOMBRICH (*Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London—New York, 1972, p. 31–80), à propos du *Printemps* de Botticelli, des contaminations avec l'iconographie du Trecento de la « danse des anges » (fig. 9). Dans la deuxième allégorie il est nécessaire d'éclaircir la présence de quelques-uns des personnages du cortège. Les femmes portant des enfants, à gauche, attendent probablement leur tour pour la divination, tandis que le groupe des trois personnages masculins de droite suggère (même si le nu fait pendant au nu féminin de gauche) le syntagme iconographique de l'adoration des bergers ou des rois mages. Notons enfin la figure féminine assise, qui semble nous suggérer la naissance.

⁶⁴ E. PANOFKY, *Essais d'Iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, 1967, p. 107.

⁶⁵ Voir P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, II^e, Iome Leipzig, 1923, nos. 156, 157, 184, 185, 289, 290; T. BORENIUS, *Unpublished Cassone Panels*, in *The Burlington Magazine*, décembre 1922, p. 289 sqq.

⁶⁶ E. PANOFKY, *Renaștere și renașteri ...*, p. 194.

⁶⁷ MARSILIO FICINO, *De immortalitate animae*, in *Opera omnia*, I, Basilea, 1576, 284, apud E. H. GOMBRICH, *op. cit.*

⁶⁸ E. H. GOMBRICH, *Apollonio di Giovanni. A Florentine Cassone Workshop through the Eyes of a Humanist Poet*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 18, 1955, p. 16 sqq.; JEAN SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York, 1961, p. 103 sqq.; où est souligné le caractère éducatif, didactique, de ce genre ou décoration (« ... instruments for the edification of the soul ... »).

⁶⁹ Voir note 27 et E. WIND, *Pagan Mysteries*..., p. 148.

⁷⁰ Publii Ovidii Nasonis, *Metamorphoses* I, p. 89–163. Voir aussi M. BONICATTI, *Studi sull'Umanesimo*, Florence, 1969, p. 255 sqq.

⁷¹ Pour le rapport si important de l'artiste avec le « client » et les significations de l'image qui en dérivent, voir M. BAXANDALL, *op. cit.*, passim.

⁷² Voir AL. BUSUIOCEANU, *Dipinti sconosciuti di Ercole Roberti*..., p. 161 sqq.

⁷³ Le Studiolo de la Villa Belfiore fut érigé par ordre d'Alberto d'Este et décoré à l'époque de Lionello d'Este (1441–1450). Il fut incendié le 7 septembre 1483, lors de l'attaque dirigée par Venise contre Ferrare. En 1493 Ercole I d'Este fit restaurer la villa et agrandir le parc. Nous savons qu'en 1632 l'édifice existait encore mais après cette date disparaît toute mention documentaire. Voir pour un ample exposé du problème ANNA K. EÖRSI, *Lo studiolo di Lionello d'Este e il programma di Guarino da Verona*, in *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXI, 1975, p. 15–52.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 46.

⁷⁵ Voir G. BERTONI, *La biblioteca estense e la collura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I* (1417–1503), Turin, 1903.

⁷⁶ Le dialogue d'ANGELO DECEMBRIO *De politia litteraria* fut écrit en 1450 (la date est précise surtout en ce qui concerne la troisième partie qui nous intéresse tout particulièrement) et parut à Augsbourg en 1540, puis à Bâle, en 1562. Nous savons néanmoins que le duc Borso d'Este commanda en 1463 une copie manuscrite pour son usage personnel (voir ANITA DELLA GUARDIA, *La Politia litteraria di Angelo Decembrio e l'umanesimo a Ferrara nella prima metà del secolo XV*, sans mention du lieu de parution, 1910; M. BAXANDALL, *A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's DE POLITIA LITTERARIA PARS LXVIII*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1963, p. 384–326).

⁷⁷ ANGELO DECEMBRIO, *De Politia litteraria*, apud M. BAXANDALL, *op. cit.*, p. 324.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 325.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 312. Au sujet de l'influence des modèles antiques dans les figures drapées, voir A. WARBURG, *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, Florence, 1966, p. 23–25.

⁸⁰ Voir A. CAVICCHI, *La Commedia, la Tragedia, la Pastorale, la Cavalleria e i Maestri del Madrigale*, in *Ferrara, il Po, la Cattedrale, la Corte I*, (éditeur R. Renzi), Bologne, 1969, p. 317–331; M. ZUCCHINI, *L'Agricoltura ferrarese attraverso i secoli*, Roma, 1967, p. 79–141.

⁸¹ Les observations de l'étude classique de ABBY WARBURG consacrée à l'iconographie de la décoration de Schifanoia demeurent valables (voir A. WARBURG, *op. cit.*, p. 247–272).

⁸² Voir *Diario Ferrarese dell'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti* (éd. G. Pardi), in L. A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXIV, pars VII, Bologne, 1928, coll. 358.

⁸³ J. BURCKHARDT, *Cultura Renasterii in Italia*, vol. II, Bucarest, 1969, p. 167.

⁸⁴ Nous suivons ici l'hypothèse de F. ZERI, *Diario di lavoro*, Bergamo, 1971, lequel attribue au moine dominicain un rôle décisif dans la physiologie artistique de Ferrare autour de 1500. Au sujet des relations entre Savonarole et Ferrare, sa ville natale, voir aussi R. RIDOLFI, *Vita di G. Savonarola*, Florence, 1947, p. 245–248.

⁸⁵ Les lettres furent publiées par PASQUALE VILLARI, *La storia di Girolamo Savonarola, narrata da P. V. con l'ajuto di nuovi documenti*, I, Florence, 1930, p. CXXXV–CXXXVI.

⁸⁶ ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma 1934, p. 104–105.

⁸⁷ Au sujet des idées de Savonarole sur l'art, voir N. STEINHAUSEN, *Savonarola und die bildende Kunst*, in *Historisch-politische Blätter*, CXXXI, 1903; MARIA CHITI, *L'Estetica del Savonarola e l'azione di lui sulla cultura del Rinascimento*, Livorno, 1912; J. SCHNITZER, *Savonarola, ein Kulturbild der Zeit der Renaissance*, Munich, 1924, chap. 25, „Savonarola und die Kunst der Renaissance“; G. NICODEMI, *Le idee di Girolamo Savonarola sulle arti figurative*, in *Rivista d'Italia*, XXVIII, 1925, 2, p. 1061–1080; R. M. STEINBERG, *Fra Bartolomeo, Savonarola and a Divine Image*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVIII, 1971, p. 319–328.

⁸⁸ Voir A. CHASTEL, *Art et humanisme*..., p. 393.

⁸⁹ R. LONGHI, *loc. cit.*

⁹⁰ WERNER L. GUNDERSHEIMER, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este. The "De triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti*, in *Travaux d'Humanisme et Renaissance*, CXXVII, Genève, 1972.

De triumphis religionis fut écrit en 1497 à Ferrare et se trouve dans la version originale à la Bibliothèque Vaticane, ms. Rossiano, 176.

⁹¹ W. L. GUNDERSHEIMER remarque: "The *De triumphis religionis* offers us a unique vision of the court of Ferrara, a vision in which art emerges not only as an adornment to life, but as an extension and idealization of life; and in which life — the daily life of Ercole and the court — is at once artful and ingenuous. Its principal value, however, will reside in the presentation of new factual material that should affect our understanding of Estense patronage in the Quattrocento. The new interpretation must begin by taking account of the fact that there was clearly much more mural painting in Ferrara than has generally been realized. It must recognize that virtually the entire extent of this vast, anonymous, lost *œuvre* was entirely secular in its iconography, and illustrates either pagan myths or courtly pursuits. It should begin to acknowledge more fully not only the decorative but also, in a broad sense, the political function of this art" (p. 26).

⁹² *Ibidem*, p. 18.

⁹³ *Ibidem*, p. 54–55. Les allégories de Bucarest ne sont pas les seules œuvres de l'époque à évoquer l'atmosphère du jardin ferrarais. En décrivant la décoration — disparue — de la Villa Belfiore, SABADINO évoque des images du même genre: des personnages différents apparaissent "chi ludendo a scachi et chi danzando al suono de tympano e zuffoli, che ivi li è una bellissima donzella che con la mano nel colle tiene uno struzzo" (p. 71) ou bien: "... vedonsi le dame e matrone con leggiarde vestimente et ornamenti de capo cogliere fiori e herbe et dessere girlande..." (p. 72).

⁹⁴ *Ibidem*, p. 62.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 57.

⁹⁶ MARIO SALMI, *Ercole de' Roberti*, Milan, 1960.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 31. On y a actualisé la célèbre « fable » des sophistes *Hercole au carrefour*. Au sujet de son assimilation dans la culture de la Renaissance voir E. PANOFKY, *Heracles am Scheidewege*, in *Studien der Bibliothek Warburg*, VIII, Berlin, 1930.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 30, 86, 89, 110, etc.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 111.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 24.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 96.

¹⁰² *Ibidem*, p. 96, n. 115.

¹⁰³ Voir ABY WARBURG, *op. cit.*, p. 263.

¹⁰⁴ ROSEMARIE MOLAJOLI, *Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de' Roberti*, Milan, 1974, p. 6. Au sujet de la datation du cycle, oscillante mais pivotant autour de 1470, voir *ibidem*, p. 100.

¹⁰⁵ Nous devons souligner ici un autre détail, vraiment sensationnel, révélé par la publication du texte de SABADINO. On atteste la présence « da anni », ainsi que le souligne l'auteur, à Ferrare, du temps d'Ercole, d'un groupe d'Hindous. La reconstitution du substrat hindou de la décoration zodiacale de Schifanoia, telle que l'a proposée Warburg, reçoit une nouvelle confirmation.

¹⁰⁶ D.S. CHAMBERS remarque (dans le compte rendu qu'il fait de l'édition de W. L. GUNDERSHEIMER dans *The Burlington Magazine*, n° 833, 1974, p. 119–120) que, d'une façon fort étonnante, l'évocation du grand cycle de Schifanoia est totalement absente de l'écrit de SABADINO. Il ne saurait s'agir d'une omission due au hasard, étant donné l'abondance de faits avec lesquels l'auteur étaye la description artistique de Ferrare. L'omission est, selon nous, polémique et dirigée probablement contre le substrat culturel qui a fait naître le cycle, contraire à la croyance dans la *Fortuna gentile*. N'oublions pas que l'écrit de SABATINO est dédié au « Triomphe de la religion ».

C'est encore Chambers qui reproche à Gundersheimer le fait de ne pas avoir noté l'interférence de la pensée de Savonarole dans la formation de la vision moralisatrice de Sabadino.

¹⁰⁷ Au mariage d'Ercole I avec Eléonore on met en scène à Ferrare une procession allégorique dans laquelle apparaissent des personifications des sept planètes (voir *Diario ferrarese* ..., p. 89). Eléonore meurt en 1493, au moment où nous assis-

tons au début de l'offensive culturelle de l'esprit piagnone.

¹⁰⁸ R. LONGHI, *loc. cit.*

¹⁰⁹ W. L. GUNDERSHEIMER, *op. cit.*, p. 104–106.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 101, n. 120. Par ailleurs, la polémique antiastrologique de Sabadino apparaît telle une constante de son œuvre. Nous la retrouvons, sous une forme qui nous fait penser à Bocace, aussi dans ses nouvelles (voir SABADINO DEGLI ARIENTI, *Le Porretane*, 1483, novella 24, 25, 43, 58, 61). Voici, par exemple, le titre développé de la nouvelle 58, qui nous dispense de tout commentaire : « Gabriele di Roserini, de Côme, ayant consumé ses biens dans le jeu et la débauche, se plaint du destin ; on lui dit de se montrer patient parce que c'est un effet des étoiles. De dépit, il leur montre alors le derrière et se trouve à l'improviste inondé d'eau froide. Il retourne alors dans son pays, est accueilli par les siens avec honneur et devient un excellent astronome ».

Pour être à même de situer les problèmes débattus dans l'ensemble de la culture de la Renaissance voir VIVIANA PAQUES, *Les Sciences occultes d'après les documents littéraires italiens du XVI^e siècle*, Paris, 1971, en particulier les pages 27–60 et A. DOREN, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I, 1922–1923, p. 71–144.

¹¹¹ C'est aussi l'opinion de C. L. RAGGHIANI, *Notizie e lettere*, in *Critica d'Arte*, 1938, XVI, ROBERTO LONGHI (correspondance, Florence, 1959, mentionnée par A. TEODOSIU, *Catalogul* ..., p. 44), B. BERENSON, *Italian Picture of the Renaissance. Central and North Schools*, tome I^{er}, Londres, 1968, p. 238 (lequel avait précédemment souscrit au nom d'ERCOLE de' ROBERTI : voir la correspondance, Florence, 1959, mentionnée par A. TEODOSIU, *loc. cit.*) et S. ZAMBONI, *Pittori di Ercole I d'Este. Giovan Francesco Maineri, Lazzaro Grimaldi, Domenico Panetti, Michele Coltellini*, Ferrare, 1975, p. 15.

I TEORICI DELL'ARCHITETTURA DEL QUATTROCENTO E IL PROBLEMA DELLA CITTÀ

Grigore Arbore

Nel terzo libro di *Momus*, esponendo il suo parere sul rinnovamento del mondo suggerito a Giove, Ercole fa notare la difficoltà dell'impresa, minacciata sin dall'inizio di fallimento, a causa della mancanza delle persone adatte per realizzarla: « Quei vecchi ed ottimi architetti — dice — che avevano fabbricato con tanta arte il mondo esistente erano ormai logori dalla vecchiaia e senza dubbio l'intera categoria di tali artefici non avrebbe più potuto creare qualcosa di più bello ed elegante, di più solido e duraturo di ciò che era stato fatto e che soddisfaceva in ogni sua parte. Se poi si desiderava mettere alla prova gli architetti moderni era sufficientemente chiaro quanto essi volessero; soprattutto quando si tratta di innalzare l'arco di Giunone: in modo che non a torto si dice ch'esso fu costruito al solo scopo di farlo crollare durante il lavoro »¹.

A parte l'alta considerazione della quale gode l'architetto, investito qui dalla missione di trasformare il mondo e di conseguenza anche dei poteri necessari per realizzarla, il passo rispecchia, sia pure con non eccessiva chiarezza, un certo tipo di atteggiamento, presumibilmente assunto anche dall'autore, tanto verso l'architettura antica quanto verso quella moderna. Il *Momus*, si è detto, è un prodotto tipico del passatempo umanistico. L'erudito mette sulle labbra dei suoi personaggi varie opinioni, in non poche delle quali si avverte quel particolare tipo di realismo che caratterizza il suo intero modo di ragionare. La trasformazione del mondo — secondo questo passo — sembra non potersi effettuare usando principi antiquati i quali avendo una perfezione superata hanno ormai fatto il loro tempo. E tanto meno tale opera potrebbe essere affidata agli architetti moderni che non hanno ancora un'esperienza all'altezza della monumentalità del passato.

Se dunque è vero che l'Alberti ha prestato le sue proprie opinioni al suo personaggio, cosa che avviene spesso in tali circostanze — non si stabilisce una linea decisa di demarcazione fra due fini apparentemente diversi: la messa a punto, in senso politico, del mondo esistente e la sua strutturazione dal punto di vista architettonico. Una delle

caratteristiche più originali della « politica » dell'Alberti — osservava tempo fa Paul Henri Michel — consiste appunto nel suo permanente collegamento con le riflessioni sull'architettura². È all'architetto che egli attribuisce la capacità di determinare con la sua arte la fisionomia della città in modo da compiere la fusione dei due aspetti del concetto di costruire, quello politico e quello architettonico.

Da un esame dei trattati di architettura del Quattrocento, appare chiaro che non è possibile isolare i problemi discussi prescindendo dai loro significati politici. Il destino della Firenze del Quattrocento che combatteva i Visconti è stato paragonato a quello di Atene, divenuta la metropoli culturale, oltrechè politica della Grecia, per la fermezza della sua resistenza nei confronti dell'espansionismo persiano³. Firenze, rimasta sola in questa lotta all'inizio del secolo, dopo le rinunce successive da parte di Ferrara, Mantova e Bologna, assume da sola il ruolo di difendere la libertà nell'Italia centrale. Una intera generazione di umanisti segue da vicino l'azione politica contemporanea dedicandosi consapevolmente all'esaltazione della tradizione della libertà, scoprendo nel presente e nel passato della Repubblica fiorentina gli elementi culturali e i fattori di natura morale che l'hanno nutrita. Non a caso le più appassionate apologie dello stato-città nascono qui. Il paragone con Atene e Roma repub-

blicanà era tanto più a portata di mano degli autori quanto la situazione politica ed economica, da una parte, ed il nuovo sviluppo culturale, dall'altra, si prestavano a un tale tipo di avvicinamento. Basta leggere la *Laudatio Florentinae Urbis* per vedere quanto acuto fosse il sentimento della superiorità della propria civiltà, sentimento fondato su una ampia prospettiva storica. Ispirato dal *Panathenaicus* di Elio Aristide, lo scritto di Brunì — che prende spunti anche da altri modelli classici fra i quali non all'ultimo posto si possono citare le *Leggi* di Platone — è un elogio appassionato dello stato-città. Il tema della libertà si congiunge con quello della giustizia. Lo stato del Brunì è uno stato razionale dove le libertà repubblicane, fondate su una Costituzione che è in se stessa un'opera d'arte, rendono impossibile la tirannide. Tutte le cose hanno in questo stato una ragione d'essere ed è lo Stato stesso che interviene nelle relazioni fra ricchi e poveri, tutelando gli ultimi. La giustizia ha, fra l'altro, lo scopo di riparare alla disuguaglianza naturale.

Dappertutto si intrecciano motivi platonici segnalando i quali Hans Baron ha sottolineato la relazione stretta fra il testo del Brunì e quello di Aristide, relazione più che mai evidente nel famoso brano nel quale è descritta la città di Firenze⁴. Come già ha rilevato Eugenio Garin, la struttura architettonica della città del Brunì ha un suo corrispondente nella struttura politico-sociale. Ecco dunque abbinate per la prima volta nel Rinascimento due problemi apparentemente diversi: quello dell'organizzazione politica della città-stato e quello dell'organizzazione concreta urbanistica. Partito da una realtà concreta, l'elogio del Brunì finisce per identificare un ordine esistente visto in tutti i suoi aspetti particolari, quelli urbanistici compresi, con la migliore forma di governo. «La città ideale di tante scritture del secolo XV — scrive il Garin — è una città razionale; è una città reale portata a compimento, svolta secondo la sua natura; è un piano o un progetto attuabile; è Firenze, è Venezia, è Milano, quando siano perfezionate le loro leggi e finite le loro „fabbriche“. Ed è la città naturale

che osserva le leggi immanenti alle cose»⁵. Il testo del Brunì conferma passo per passo tale affermazione. Comunque, il clima spirituale dell'epoca è favorevole a manifestazioni di questo tipo⁶ e non a caso prima che gli architetti cominciassero a teorizzare le loro città ideali, sono stati gli umanisti coloro che si erano assunti il compito di ricomporre l'immagine della città come un organismo funzionale, corrispondente in tutte le sue parti a un ideale di società umana che non ha mai cessato di affermare la sua quasi totale dipendenza dalle forme di organizzazione socio-politica delle città-stato⁷. Quanto patetico è il discorso del Brunì e quanto ricorda in alcune sue parti quello famoso attribuito da Tuciddide a Pericle!⁸. La sua Firenze non è paragonabile per la bellezza alle altre città, che definisce: «vuote e prive di ornamenti che sia loro vergogna lo essere vedute da istranieri». Descrivendola urbanisticamente, come per proporre un modello, il Brunì ci presenta una città dove «non ci è strada né parte <...> che da bellissimi et amplissimi edificii non sia piena»⁹. Nel centro, tra le case dei privati cittadini («le quali a delibie, a grande bellezza, a honore e a singulare magnificencia costrutte, ordinate et edificate sono...»), tra altri vari edifici, templi e chiese («di molto maggiore ampiezza <...> spessissime per la città distribuite») si alza il palazzo della Signoria «che si come in una armata di mare la nave del capitano suole essere tale»¹⁰. Di fronte alla bellezza della città i forestieri rimangono «stupefatti, quando dalle lunghe et d'alcuno alto monte vegghano tanta opera et tanta grandezza <...> tanta larghezza et tanto ornamento»¹¹. Molto suggestiva è anche la sua forma, fatta si direbbe appositamente per corrispondere a tanto splendore: «Imperò che come in un scudo sono dipinti o intagliati molti circuli, di quali artificiosamente l'uno l'altro inchiude et l'ultimo cerchio da gli altri chiuse, ch'è più presso al centro, ch'è come l'ombellico posto nel mezzo dello scudo; così similmente vegghiamo le regioni come circuli tra se l'una chiusa nell'altra ed intorno stese et separate, delle quali, essendo principale la città è

come il centro, posto nel mezzo di tutte. La quale essendo cinta di mura et di belli borghi, sono poi i borghi circondati delle ville, et da esse ville similmente l'altre terre et castelli, le quali tutte cose sono come da un maggiore circolo da l'ultima circumstante regione circumdate»¹².

Ma non solo nell'ambito fiorentino l'idealizzazione della città è collegata ai testi platonici. Nella dedica della traduzione delle *Leggi*, Giorgio di Trebisonda afferma che se esiste una città organizzata seguendo i principi platonici questa è proprio Venezia¹³. Il suo è un primo tentativo, ricco di conseguenze, di costruire il mito di Venezia come concretizzazione della razionalità umana, giustificando così astoricamente la superiorità del suo regime¹⁴. Un elogio di questo tipo analogamente a quello del Bruni si riferisce a tutti gli aspetti della vita urbana considerata nella sua unità conforme all'insegnamento platonico sul quale è forse utile soffermarsi.

Come è noto, negli scritti platonici — la cui fortuna nel Quattrocento è ampiamente conosciuta¹⁵ — contengono solo brevissimi accenni alla pianificazione urbanistica della città ideale. Le caratteristiche di questa — autonomia, capacità, di difesa, numero limitato degli abitanti — sono considerate nei loro connotati. Malgrado il quadro, pur vivo, dato dalla vita sociale della città, questo manca, come osservava Mumford, di consistenza urbana¹⁶. Se si leggono i passi delle *Leggi* si pensa addirittura di trovarsi di fronte alla descrizione di una fiorente città ellenistica con i suoi palazzi, templi, giardini, con la sua agorà e la sua cittadella e non di fronte a una modestissima città con non più di 5040 abitanti.

Sul posto in cui deve essere costruita la città, Platone non si sofferma molto e passa subito alla spartizione interna. Lo spazio è diviso dal legislatore «in dodici settori dopo aver fissato il luogo sacro di Hestia prima di tutto, di Zeus, di Atena, che egli chiamerà „acropoli”, e circonderà di mura cui deve far capo la divisione delle dodici parti della città stessa e di tutta la regione»¹⁷.

Una volta divisa la zona rurale seguendo lo stesso principio e consa-

crate le sue dodici parti a dodici dèi, una volta destinati ad ogni dio diversi appezzamenti (ciascuno composto da due parti: «una vicina, altra lontana») non rimane altro che attribuire ad ogni cittadino, nelle dodici parti della città, il posto per la sua abitazione («uno vicino al centro, uno alla periferia estrema»). Nella zona centrale si costruiscono i templi, «intorno alla piazza del mercato». Per ragioni di difesa e di pulizia la città deve essere edificata «in cerchio, verso le alture», essendo preferibile che le mura siano «piuttosto petti di uomo armati di bronzo e di ferro». Il ruolo delle fortificazioni è svolto dalle abitazioni private «in modo che tutta la città sia una fortezza e tutte le case siano disposte sulle strade in modo regolare, fatte nella stessa forma, adatte alla difesa». Convergenza la forma e le posizioni delle case in un disegno organico, risulta non spiacevole a «vedersi una città che ha l'aspetto di una casa, e sarebbe ancora cosa eccellente per la sicurezza dei singoli e dello stato sulla base della facilità con cui si presta alla vigilanza». Questa affermazione, riguardando la corrispondenza funzionale fra casa e città era destinata a diventare uno dei principali *topoi* della trattatistica architettonica rinascimentale. Così come si delinea nelle *Leggi*, la visione urbanistica di Platone — integrata con i cenni presenti nel *Timeo* e nel *Critias* — per quanto poco chiarificatrice sia, non sembra allontanarsi molto dalle immagini delle città del suo tempo. Al modello di vita sociale offerto dalla democrazia ateniese si sovrappone in Platone l'idealizzazione del regime spartano con la sua sobrietà e disciplina militare ed era naturale quindi che anche le scelte urbanistiche seguissero questa strada. Il disprezzo dichiarato per le attività mercantili si trasforma in un discorso sulla utilità di costruire la città lontano dal mare e senza fortificazioni, essendo la loro protezione affidata ai cittadini.

Mentre per gli umanisti del Quattrocento il disegno della loro città ideale, nella sua concretezza urbanistica è appena abbozzato, essendo rimasta in primo piano la questione delle strutture politiche e sociali, invece nelle opere

degli architetti del tempo troviamo una situazione diversa. Essi, per ragioni molto evidenti, sono obbligati a esprimere giudizi con un valore normativo, laddove il pensiero politico abbandona il campo o fornisce informazioni molto generiche, considerando giustamente che questa materia non è di sua competenza. I problemi urbanistici vanno ad ogni modo di pari passo con i problemi politici¹⁸ e l'architetto non può ignorare che la sua attività si svolge sullo sfondo di una certa vita sociale. Il richiamo dei testi antichi come fonte fondamentale di suggerimenti si arricchisce così di nuove componenti. Si invoca l'autorità di tutta una serie di opere di carattere scientifico, fra le quali riceve il maggior peso, per la sua aderenza ai problemi specifici, il trattato vitruviano¹⁹.

Ma l'autorità di Vitruvio, tante volte e in tante occasioni invocata, non poteva certo fornire una gamma di soluzioni adatte a una impostazione storicamente nuova dei problemi della costruzione delle città. Con tutto ciò, il suo trattato rimane per gli architetti del Quattrocento il principale punto di riferimento anche per quanto riguarda la morfologia delle loro città²⁰. La mancanza di precisione di molte considerazioni sul tessuto urbanistico nei trattati suddetti ha, sia pur limitatamente, l'origine nell'oscuro scritto dell'architetto romano. Esso, infatti, accennava piuttosto vagamente tanto alla forma quanto alla spartizione interna della città. Sulla forma della cinta diceva solamente che «bisogna non farla quadrata né con angoli acuti, ma a tracciato tondeggiante, in modo che il nemico sia visto da più luoghi. Là dove, infatti, c'è uno spigolo avanzato la difesa è difficile giacché l'angolo difende più il nemico del cittadino»²¹. Sulla spartizione interna le sue parole hanno fornito l'occasione per interpretazioni diverse. Definendo gli angiporti e le platee²² come gli elementi centrali in funzione dei quali si divide lo spazio, Vitruvio fa delle considerazioni non particolareggiate sulla collocazione del foro: nel centro della città, quando questa è lontana dal mare, e vicino al porto, quando è sulla riva. Il disprezzo platonico per le attività commerciali è invece assente

nell'architetto romano che affronta con l'impegno pratico, corrispondente alle caratteristiche della sua arte, le questioni in discussione.

Nonostante la sua oscurità il testo di Vitruvio era il solo da prendere a modello in campo urbanistico. Sulla distribuzione dei vari edifici nella città l'autore antico ritorna nel quinto libro limitandosi però a dire che «l'Erario o Tesoro, il Carcere e la Curia debbono esser attigui al foro, ma in modo che la loro grandezza e le loro misure siano al foro proporzionali»²³. A proposito del teatro dice solo che deve essere costruito dopo il foro in «luogo saluberrimo». Non c'è da insistere molto sulle coordinate spaziali della città vitruviana e sugli aspetti particolari della pianta sommariamente delineata. C'è da tener presente che la città vitruviana ha le caratteristiche delle città romane del primo secolo e che tutti i suoi edifici adibiti a funzioni pubbliche o private rispecchiano una vita cittadina di un certo tipo²⁴. Andando oltre l'involucro idealizzante della città platonica, i teorici del primo rinascimento si confrontano, nell'affrontare tecnicamente il problema della città, con un solo testo. Malgrado il suo carattere sibillino, questo poteva esser loro d'aiuto nell'azione di recupero attivo dei valori culturali di un grande passato, per un eventuale riadattamento in un mutato contesto.

Se si passe all'esame delle opere di questi teorici — e cominciamo naturalmente con Leon Battista Alberti — c'è subito da rilevare il doppio carattere del loro discorso sul problema che ci interessa: da una parte sono tenuti in molta considerazione i testi antichi e dall'altra parte si fa lo sforzo di concretizzare il proprio impegno razionale, di risolvere i problemi dell'edilizia tenendo sempre presenti i bisogni della società civile. Questo duplice atteggiamento offre forse fra l'altro la possibilità di definire meglio la stessa nozione di città ideale. La sua derivazione platonica è evidente. Ideale si riferisce all'«idea», indica un «elemento di una realtà razionalizzabile»²⁵. Ci sarebbe da fare sin dall'inizio una distinzione fra questa nozione e quella di città utopica, soggetta ad altre deter-

minazioni. Non occorre cercare, ci sembra, nella teorica architettonica del Quattrocento una propensione, uno slancio utopistico. Questa impressione potrebbe essere generata da un sovraccarico di elementi non perfettamente aderenti alla prammaticità necessaria del discorso. Questi elementi presi spesso da fonti diverse, di solito testi antichi, usati anche per dimostrare la base erudita delle proprie considerazioni, finiscono per dare al discorso, partito con impegno pratico, un'aria di vagheggiamento. La mancanza di un vero carattere utopistico della città dei teorici del primo rinascimento è evidente, benché almeno nel caso del Filarete, la frontiera fra praticità e favola sia più difficile da distinguere.

A questo punto, parlando di Leon Battista Alberti, sarebbe necessario riesaminare la tesi del Michel, pur avanzata cautamente, su un momento utopistico del pensiero albertiano — visto come reazione alla bruttezza ed ai « difetti del mondo che si presenta ai suoi occhi » — dal quale torna al reale ²⁶. Anche il passo citato del Michel non fornisce una prova in questo senso. Lo riportiamo, anche noi, nel contesto, perché presenta una testimonianza valida sulla portata dell'impegno razionale dell'architetto: « E sarà bene seguire l'esempio di Platone, il quale, alla domanda dove mai si sarebbe potuto trovare la famosa città ideale da lui teorizzata, rispose: „Ciò non m'interessa; importa invece ricercare quale genere di città sia da reputare il migliore; dopo ciò sarà da preferire a tutte le altre quella città siffatta da venir giudicata conveniente in ogni parto dagli uomini più dotti; in altro campo ci adatteremo alle necessità della situazione concreta. E avremo sempre presente il detto di Socrate: quella soluzione della quale risulti evidente che nulla si può mutare se non in peggio, è da reputare la migliore” » ²⁷. Come si presenta dunque dal punto di vista urbanistico la città albertiana? I nessi con il suo pensiero politico si possono ignorare. L'unità della sua città si compie nella sua varietà ²⁸. Lo stesso equilibrio fra i principi opposti genera nella sua concezione estetica la bellezza ²⁹. Ma, nella scala dell'universo cittadino, questo equilibrio ha le sue

regole. L'infinita varietà degli edifici ha una sua ragione che sta proprio « nelle differenziazioni presenti nella natura umana » ³⁰. Per costruire gli edifici bisogna chiarire prima quali differenze ci sono fra gli uomini « giacché gli edifici sono fatti <...> in rapporto alle funzioni che svolgono nei loro riguardi » ³¹.

È nota l'adesione di Alberti a un regime oligarchico di tipo cittadino. I tipi di edificio da assegnare ai cittadini variano secondo la loro posizione sociale; « altri ai maggiorenti, altri al popolo; e tra quelli per maggiorenti, ve ne saranno alcuni riservati a coloro che sono proposti ai pubblici consigli, altri a chi cura l'esecuzione delle decisioni, altri a chi ha l'incarico di accumular ricchezze » ³². Ma, come Alberti nel suo libro non sviluppa una vera o propria tipologia edilizia, così non indica esattamente i posti di questi edifici nel tessuto urbanistico. È vero che egli assegna ad ogni edificio il ruolo di un organismo. Nel primo libro ci dice testualmente che « come nell'organismo animale ogni membra si accorda con gli altri, così nell'edificio ogni parte deve accordarsi con le altre » ³³. La città nel suo insieme è un grande organismo, essendo una casa ingrandita. Il passo è conosciuto: « E se è vero il detto dei filosofi, che la città è come una grande casa e la casa a sua volta una piccola città, non si avrà torto sostenendo che le membra di una casa sono esse stesse piccole abitazioni <...> » ³⁴. L'immagine non è altro che quella platonica ³⁵. Insi-stando su di essa Alberti sottolinea che il buon funzionamento dell'organismo urbano è condizionato da fattori di igiene e di salubrità che vanno tenuti sempre presenti nella prassi architettonica ³⁶.

La forma globale di tale organismo non è definita rigidamente (« varierà in rapporto al variare dei luoghi ») così come (nello stesso libro quarto) non è espressa una opinione risoluta sulla utilità delle mura di difesa, che sono accettate per ragioni di opportunità e perché sono « una ottima difesa per la vita e la libertà dei cittadini ». La preferenza dell'Alberti va verso una pianta circolare, pur credendo che

la città che si difende meglio è quella «le cui mura presentino contorni sinuosi, come fu per Gerusalemme, secondo Tacito». Appoggiandosi sulle affermazioni degli storici antichi Alberti non rifiuta altre forme di circuito murario purché siano adatte «alla convenienza e alla necessità dei luoghi»³⁷. Questo gioco permanente fra «convenienza e necessità» caratterizza pure tutto il suo discorso sulla città. Rifiutandosi di determinare per essa schemi geometrici rigidi, egli rileva anzitutto la molteplicità dei fenomeni naturali e sociali capaci di influire sulle strutture urbane. Sempre nel libro quarto consiglia, per esempio, di munire la città «famosa e potente» con strade dritte e ampie, «confacenti al suo decoro e alla sua dignità». Per la città di minore dimensione raccomanda delle strade piegate in «ampie curve come anse di un fiume». Lo scopo sarebbe quello di dare l'impressione che la città sia più grande e di rendere più difficile una conquista da parte di un eventuale nemico, che si troverebbe contro di essa in «grave difficoltà, potendo essere colpito di fronte, di fianco e da tergo». Le strade rette sembrano essere più confacenti alle «angolazioni dei muri e alle parti degli edifici». Arrivati a questo punto si potrebbe tentare una ricostruzione ipotetica della città albertiana. Nel quinto libro certe indicazioni sui maggiori edifici ribadiscono non altrimenti l'opinione che le circostanze impongono la regola.

I templi principali — il richiamo vitruviano è generico ma evidente — saranno messi nella «posizione più conveniente al centro della città». Non si esclude la loro presenza in una zona meno affollata, «più decorosa se è sopra un'altura»³⁸. I pubblici auditori e le scuole devono essere «in zone che non riescano inopportune»³⁹. Le palestre, dove si svolge una importante azione educativa, devono essere, seguendo l'abitudine antica, messe nel centro della città. Sui vari posti delle piazze non si danno indicazioni⁴⁰. Si parla solo della loro funzione («Il foro può essere occupato dal mercato della valuta, ovvero dal mercato delle erbe, ovvero del bestiame, o ancora del legname, e così via <...> Ma

il più importante di tutti dev'essere quello della valuta»), riportando senza serie modifiche il passo vitruviano⁴¹. Cercheremo invano di trovare un modello urbanistico fermo nella sua stabilità. Il paragone segnalato fra città, casa e le membra umane può ricevere un senso metaforico⁴² e tutta la struttura della città potrebbe essere interpretata così come un organismo umano, avendo le stesse funzioni di questo⁴³. L'immagine topograficamente mutevole è dovuta anche a delle ragioni politiche. Se nella città regna la tirannide questa, a causa delle possibili sollevazioni, deve servirsi delle fortificazioni e così il tessuto urbano sarà definito dalla presenza della rocca che possibilmente non deve risultare «né all'interno né all'esterno della città». Si raccomanda ad ogni modo la divisione della città, con la costruzione di un muro circolare per permettere ai cittadini facoltosi e «desiderosi di larghi spazi» di abitare fuori della prima cinta e di lasciare il centro «col macello, le officine e le botteghe ai venditori di commestibili pressso il foro». Così la città sarà «più sicura e tranquilla se i maggiorenti saranno divisi dalla turba sfaccendata»⁴⁴.

Ma la complessità dei problemi della vita cittadina che si risolvono nell'interno dello spazio urbano è messa meglio in rilievo dalle parole stesse dell'architetto, quando si riferisce alla divisione platonica del territorio della città: «Sia l'ambiente, sia l'area in cui la città è posta riceveranno decoro da essere gli edifici situati e distribuiti nelle posizioni più adatte. Secondo Platone il contado e l'area urbana dovevano esser divisi in dodici zone tra le quali si sarebbero equamente ripartiti templi e cappelle. Da parte nostra vi aggiungeremo gli altari ai crocicchi, i seggi per giudici subalterni, le postazioni di difese, le piste per le gare di corsa e le aree riservate alle attività sportive, e infine ogni altra opera avente funzioni di questo tipo, purché lo spazio circondante ospiti abitazioni in gran numero»⁴⁵. L'ordine che opera fra i componenti del tessuto urbano non risponde tanto a una regola prestabilita quanto a un bisogno non solamente estetico. Dove

manca l'ordine « anche la comodità, la piacevolezza, la dignità scompaiono ».

Ritroviamo in Filarete una parte di questi temi, sviluppati in una maniera diversa. L'influenza dei testi platonici nell'elaborazione del suo trattato è di recente messa in evidenza ⁴⁶. Introducendo nel suo trattato il famoso episodio del libro d'oro, Filarete coglie l'occasione per deviare il discorso dalla città razionale che si sta costruendo, e per descrivere la stravagante Plusiapolis, una specie di Atlantide rediviva. Le pagine dedicate nel *Timeo* e specialmente nel *Critias* al favoloso mondo scomparso sono il punto di partenza per la ricostruzione fantastica di una città con delle strutture edilizie abnormi, quasi in contraddizione con lo spirito sistematico e realistico che presiede nella descrizione degli ordinamenti architettonico-urbanistici della Sforzinda, vista anch'essa in chiave platonica come una nuova Atene ⁴⁷. L'intenzione è visibile. Non si dimentichi che, quasi come contrapposizione alla *Laudatio* bruniana, Pier Candido Decembrio nel 1435, nel panegirico di Milano ⁴⁸, ne vantava la superiorità, vista in termini di ricchezza e di grandezza, e che Filolfo stesso, che ha facilitato il contatto di Filarete con i testi platonici, scriveva il suo poema *Sforziade* ⁴⁹. Nella formazione del mito della città di Milano — parallelo a quelli di Firenze e di Venezia — strettamente connesso alla glorificazione della casa sforzesca, sarà coinvolto anche Filarete. Il suo progetto di città ideale, da creare per e con l'aiuto del principe, si muove in questo ambito ed è naturale che i testi platonici, specialmente quelle parti delle *Leggi* riferibili alla vita sociale, fossero svuotati del loro contenuto e ridotti al ruolo di *topoi*. Per tutte le altre questioni di natura pratica, Vitruvio è insostituibile ed il suo insegnamento ancora di una attualità dubbia. Ma, benché non gli rivolga la stessa critica per l'oscurità che Alberti gli muove nel sesto libro, è visibile che l'atteggiamento del Filarete non è quello di accettazione senza riserve. Basta pensare alle notevoli differenze fra le proporzioni degli ordini fornite da Filarete nei confronti di quelle di Vitruvio ⁵⁰.

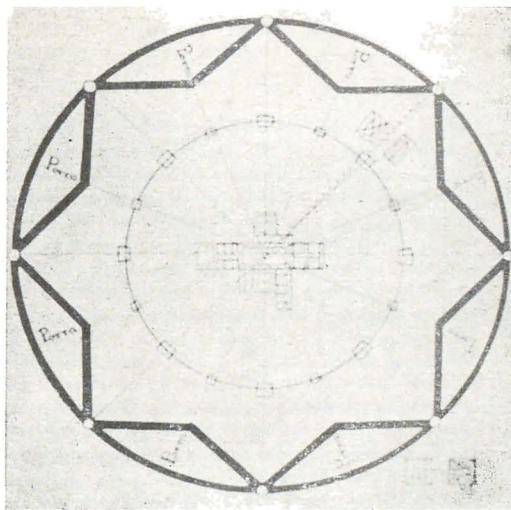


Fig. 1. — Antonio Averlino detto il Filarete: La pianta di Sforzinda. Firenze, Biblioteca Nazionale, Codice Magliabechiano II. I. 140, folio 43 r.

Ma la grande novità nella concezione di Filarete della struttura della città rimane la presenza, per la prima volta nella teorica rinascimentale, — e qui la conoscenza del trattato vitruviano non ha dato un importante contributo — di una pianta regolatrice abbozzata in modo tale da non permettere cambiamenti nelle sue principali linee. Non c'è più qui l'atteggiamento flessibile di Leon Battista ⁵¹ che, come si è visto, invocando Platone riteneva più importante trovare per la città il tipo « che sia da reputare il migliore ». La città di Filarete si presenta come soluzione perfetta, attuabile senza modifiche. Alla praticità albertiana, aperta a tutte le soluzioni, si sostituisce un formalismo proibitorio. Il disegno filaretiano cerca l'organicità nella sua propria perfezione geometrica e non in un eventuale rapporto con fattori ambientali.

Nel foglio (libro secondo) 13 v. del *Codex Magliabechianus* ⁵² si trova un ideogramma della città di Sforzinda, ideogramma sviluppato in una pianta più coerente nel foglio 43 r. (libro sesto). Già in un primo disegno a scala territoriale (foglio 11 v.) appaiono gli elementi presenti nel 13 v.: due quadrati sovrapposti ruotati uno rispetto all'altro di 45°, in modo di ottenere nel cerchio, nel quale sono iscritti, otto punti equidistanti. La forma complessiva della città sarebbe quella stellare, tenendo presente l'affer-

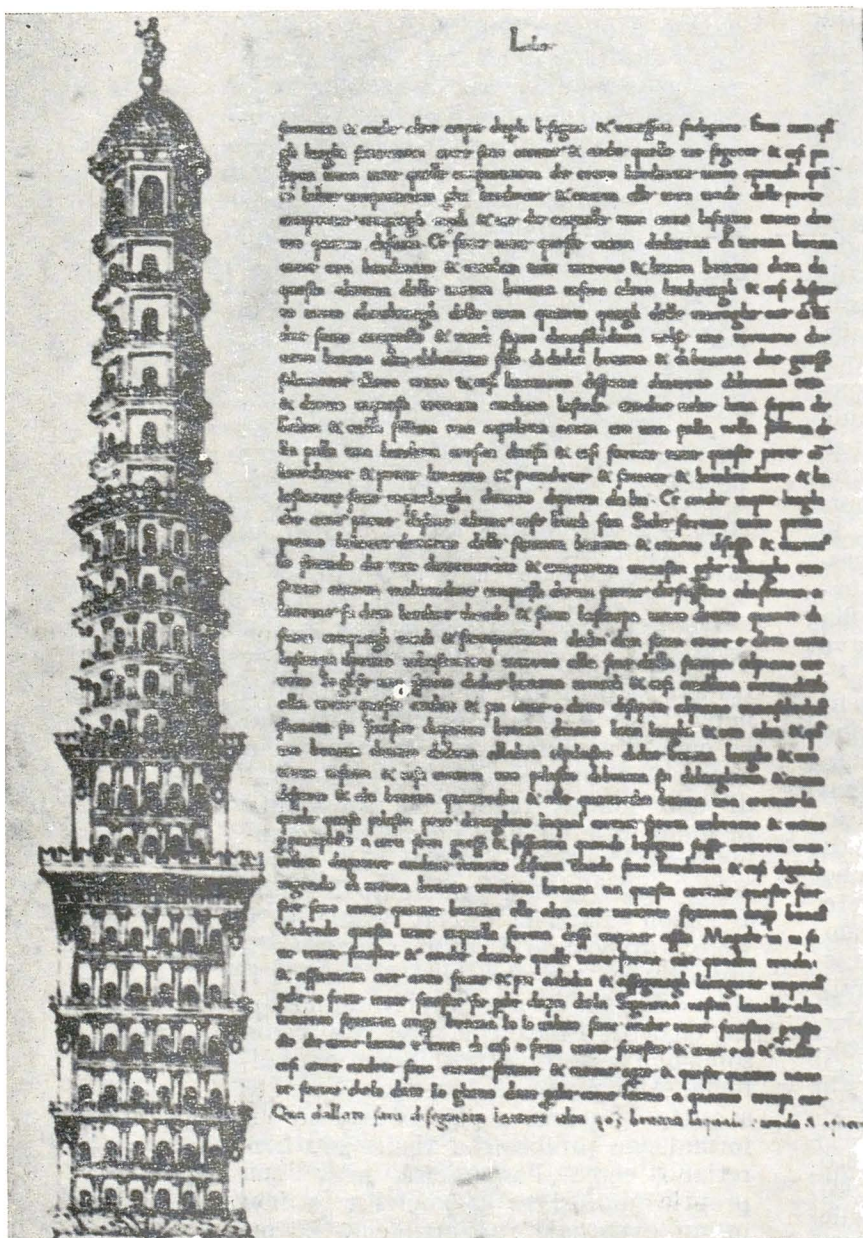


Fig. 2. — Antonio Averlino detto il Filarete: La torre dentro la rocca del Signore. Firenze, Biblioteca Nazionale, Codice Magliabechiano II. I. 140, folio 41 v.

mazione (fol. 14 v.) che «le porte saranno negli angoli non retti e le mura sono ottoangolate»⁵³. Come sarebbe dunque, partendo da queste osservazioni, la struttura urbanistica di Sforzinda?

Le indicazioni, benchè abbastanza ampie, non offrono la possibilità di una riposte molto chiara. Il diagramma della città (secondo quanto detto nel secondo libro) sarebbe determinato dalla presenza di una grande piazza rettangolare con i lati formati dalla «chiesa cattedrale colle sue apparte-

nenze», dal palazzo signorile e dagli «altri palazzi appartenenti, come quello della podestà e quello del capitano». Nella torre messa al centro della piazza si è riconosciuta la Rocca del Signore⁵⁴. Corrispondenti al palazzo del capitano e a quello del podestà saranno «dall'un canto all'altro della piazza», due altre piazze adibite «una per li mercanti, l'altra per fare il mercato delle cose meccaniche». Gli edifici pubblici e privati sono distribuiti scegliendo per ciascuno il «luogo nel quale meglio parrà a noi che stiano bene». Il mer-

cato del bestiame sarà corrispondente, come orientamento spaziale, al lato della piazza dove è la chiesa; il posto per le rappresentazioni («come dire uno teatro antico, cioè al modo antico») corrisponderà al lato della corte (fol. 15 r.). Nel sesto libro l'autore torna con delle precisazioni, ma non si riesce a capire meglio la struttura della città, dato il contrasto di fondo esistente fra la convergenza radiocentrica delle strade⁵⁵ e il nucleo centrale, composto dalla piazza grande, dagli edifici e dagli spazi circostanti, di forma rettangolare. Altri particolari non trovano corrispondenza nel passo invocato del libro secondo. Ad ogni modo tutti i particolari convergono nel ribadire l'importanza accordata alla zona centrale dove si polarizza la vita economica e politica della città. Qui si trova la prigione, l'erario. Qui, «rieto dalla piazza, inverso mezzodi», saranno le terme e «il luogo venero». Qui, dalla parte orientale, gli alberghi pubblici «in quanto a voi piaccia». Sulle strade che sboccano nella piazza grande arrivando dalle porte si trovano, equidimensionali e a pari distanza dal centro, altre otto piazze che svolgono diverse funzioni economico-commerciali. Alla stessa distanza, sulle strade che vanno alle torri si trovano le «chiese dei predicatori» e a quanto pare in ciascuna delle otto piazze c'è anche una chiesa parrocchiale. Interessante è anche il modo come è stato risolto il traffico. Su tutte le strade principali sono previsti canali «in modo si potesse navigare e intorno alla piazza proprio si potesse andare per acqua, e così compartire a ciascheduna di questa otto piazze una certa partita fusse acqua»⁵⁶ (fol. 44 r.).

Salvo poche eccezioni, Filarete parla poco degli abitanti della sua città. Precisa, per esempio, che nei dintorni delle piazze «staranno artisti». Sembra che, accettando il principio della normatività nel collocamento degli edifici più importanti nel tessuto urbanistico, egli lasci tuttavia un certo limite di tolleranza per una certa variazione del posto dei singoli isolati; variazione che non si compie, come nel caso del trattato di Alberti, nelle condizioni di sottomissione alle esigenze pratiche. Poichè le aree rimaste

vuote nello schema di Filarete non hanno destinazione sicura, è difficile stabilire il posto degli edifici descritti accuratamente e valutare, magari in modo approssimativo, il numero degli abitanti⁵⁷. Il carattere astratto dell'immagine filaretiana pare essere confermato anche in quest'ultimo particolare.

Ma nel suo insieme l'immagine della Sforzinda filaretiana è molto viva. Si è detto che essa tende a identificarsi con Milano delle cronache⁵⁸. Alla descrizione dell'ideale Sforzinda si aggiungono un groviglio di minutezze che contribuiscono a dare plausibilità a un racconto favoleggiante e fitto di simobli di ogni tipo. Il carattere fantasioso, il gusto per il gigantesco, alternato da preoccupazioni per i più trascurabili particolari, l'intrecciarsi dei motivi ricavati dai modelli letterari, danno all'opera un aspetto sconcertante⁵⁹. Non si potrebbe contuttociò dire che essa abbia un carattere utopico⁶⁰. Manca per questo l'idea essenziale di uguaglianza. È vero che il clima sociale nella città filaretiana sembra essere privo di contrasti, e che un attributo delle utopie può essere visto in certi tratti fantasticheggianti, dovuti in parte a una mescolanza delle fonti, nelle quali è stata riconosciuta una componente orientaleggiante⁶¹. Rimane però evidente il fatto che l'equilibrio sociale è garantito dal rispetto e il timore verso l'autorità (fol. 24 r.). Basta vedere come è organizzato il nucleo della città per rendersene conto. Sul piano architettonico questo discorso si trasforma in una presa di posizione, quando si tratta di assegnare ai rappresentanti delle varie classi i tipi adatti delle abitazioni. Nel secondo libro distingue — non molto diversamente dall'Alberti — fra quelle «de' gentili uomini, e popolari, e infini». Le case situate fuori le mura sono anch'esse «quelle de' cittadini, e gentil uomini e quelle de' rustichi» (fol. 10 v.). Il rispetto della proprietà, la mancanza di strutture sociali capaci ad assicurare una uguaglianza dei cittadini di fronte alle leggi sono altrettanti elementi che allontanano il discorso filaretiano di un presupposto carattere utopico. Preme nel suo pensiero l'idea di realizzare un

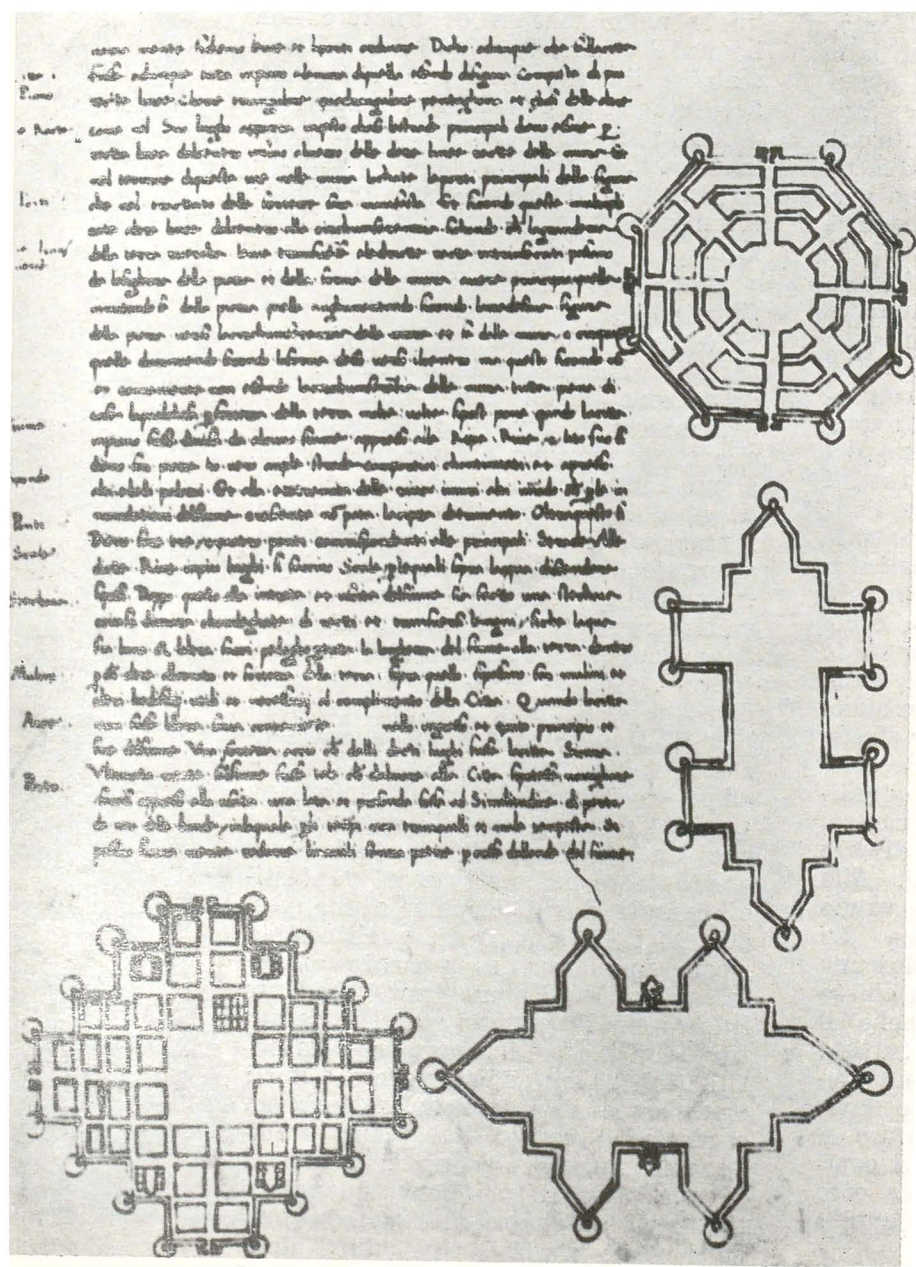
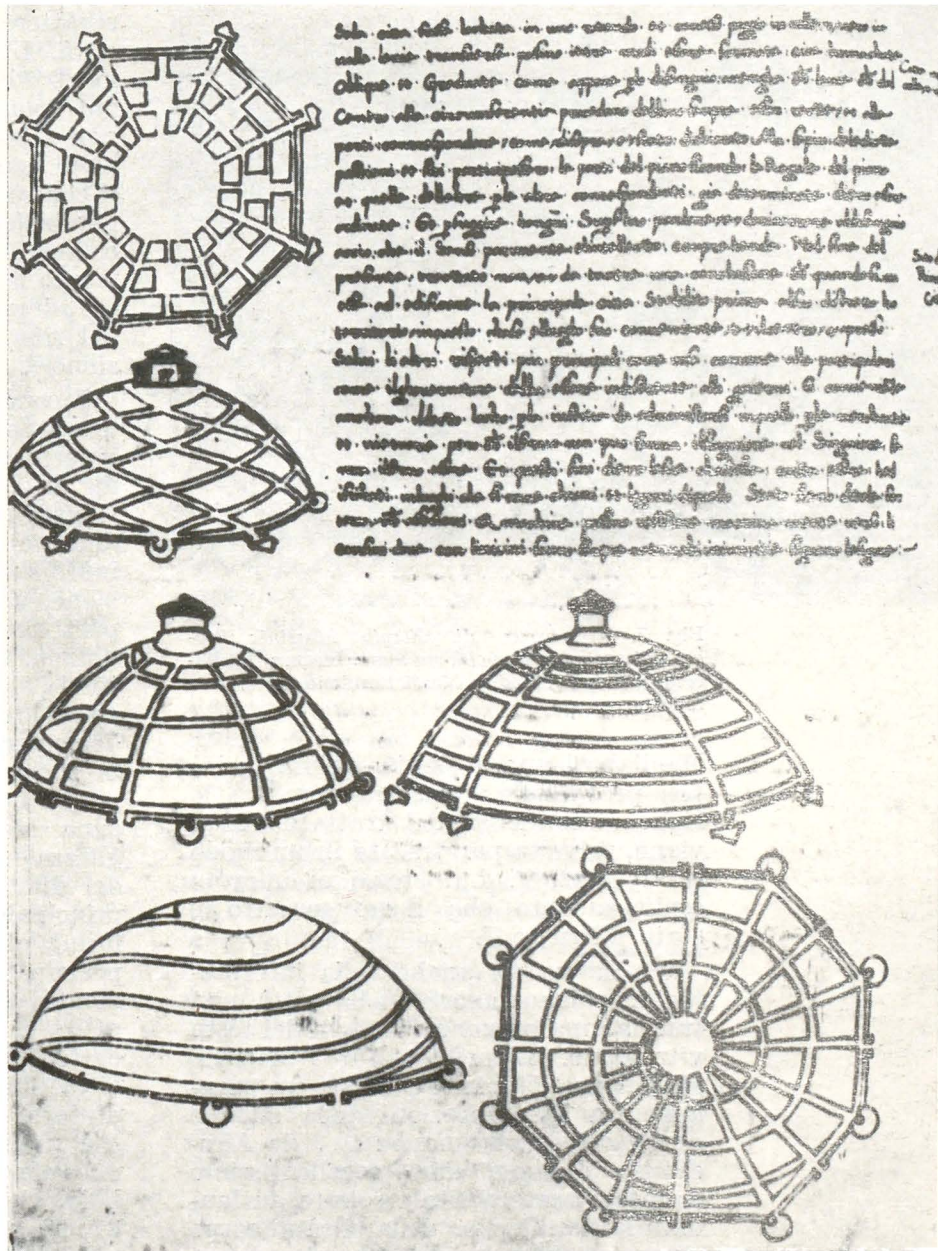


Fig. 3. — Francesco di Giorgio Martini: *Piante di città*. Firenze, Biblioteca Nazionale, Codice Magliabechiano, II, I, 140, folio 29 r.

legame stretto fra la struttura urbana e quella della società ⁶². Tutta la vita della città gravita verso la reggia. Il principe garantisce con la sua autorità la mancanza dei conflitti e il compiersi dei doveri dei lavoratori. Al contrasto di fondo, sul piano politico, fra l'organizzazione di tipo comunale e la presenza del principe corrisponderebbe una mancanza di coerenza al livello urbanistico riscontrabile nel contrasto fra la radiocentricità richiesta dalla pianta stellare e la maglia ortogonale

sovrapposta, a quanto pare, non solo nella zona centrale. Non è sostenibile però nessuna ipotesi che collochi una forma del tessuto urbanistico in una posizione prioritaria rispetto alle altre in quanto più aderente a un certo tipo di organizzazione politica. Se ci sono influssi platonici nell'opera di Filarete, questi hanno un carattere più o meno formale, toccando soltanto la tecnica della narrativa e non tanto il suo contenuto. L'aspirazione platonica di trovare una formula urbanisticamente perfetta nel quadro di un

Fig. 4. — Francesco di Giorgio Martini: *Piante di città*. Firenze, Biblioteca Nazionale, Codice Magliabechiano, II, I, 141, folio 29 v.



complesso gioco di rapporti politico-sociali si risolve in Filarete nel tentativo di proporre una soluzione ottimale adatta a una realtà esistente.

Assai diversa è l'immagine sulla città lasciata da Francesco di Giorgio. Per l'evoluzione del suo pensiero sulla forma e la struttura della città, è particolarmente rilevante il confronto fra il codice Torinese Saluzziano 148, integrato dal Laurenziano Ashburnham 361, ed il codice Magliabechiano II, I, 141, integrato dal Senese S. IV. 4.

Corrado Maltese, il loro recente editore⁶³, ha attribuito la stesura dei primi due codici a un periodo anteriore alla pubblicazione della edizione vitruviana fatta da Sulpicio da Veroli; supponendo che la maturazione del Magliabechiano corrispondesse a un periodo fra il 1482–1488, intervallo nel quale il senese si «giovò ampiamente del lavoro filologico che in quegli anni si svolgeva nell'Italia centrale»⁶⁴. Si è osservato che proprio per questo cresce l'interesse per il manoscritto Saluzziano rispetto a quello

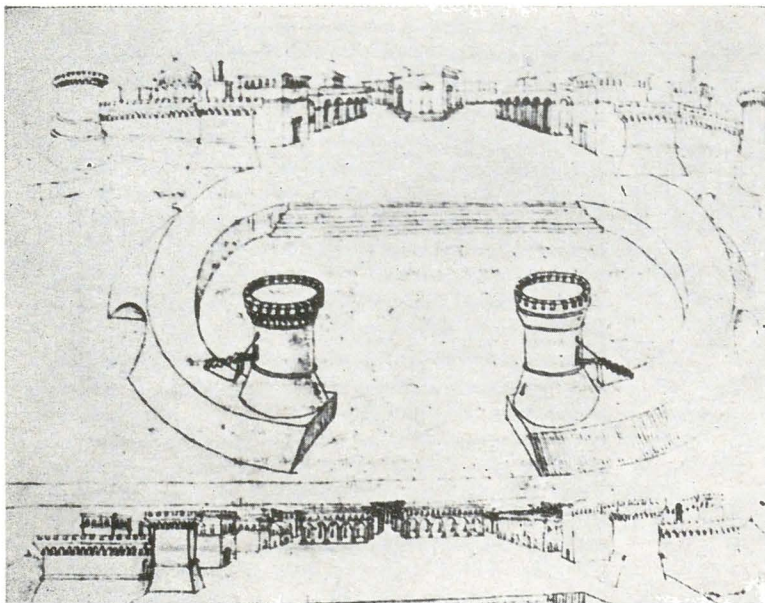


Fig. 5. — Francesco di Giorgio Martini: *Progetto di porto per una città sul mare*. Firenze, Biblioteca Nazionale, Codice Magliabechiano II, I, 141, folio 86 v.

Magliabechiano. Questa prima « sintesi provvisoria » lascia vedere tra le righe un'influenza del trattato vitruviano, talvolta parafrasato in un modo assai grezzo ⁶⁵. Lui stesso ci informa esplicitamente che il suo maestro è stato Vitruvio ⁶⁶.

C'è da vedere anche nella interpretazione antropomorfa della città una traccia, una influenza distorta del testo vitruviano. L'aneddoto di Dinocrate gli fornisce l'appiglio per fare un paragone fra le proporzioni della città e quelle del corpo umano: «...da Alessandro dunque, omo eccellentissimo et in ogni arte perito e solerte, fu laudata la similitudine della città al corpo umano. Ogni volta adunque che alcuna parte principale de la città o altri edifici si possano adattare ad alcun membra dell'uomo, debba avere la medesima proporzione alla città tutta, come quello membro a similitudine del quale è stato giudicato » (M. fol. 27 v.). Dall'innesto dell'aneddoto sulla teoria vitruviana delle proporzioni, il Senese estrae un'interpretazione diventata « uno dei capi saldi della sua linea dimostrativa » ⁶⁷. Per quanto ci interessa è da mettere in rilievo che la confusione di Francesco di Giorgio, voluta o no, serve a sottolineare il

carattere organico della struttura della città. L'argomento era già sviluppato nel T ⁶⁸ e accompagnato da uno schema antropometrico — *homo ad circulum* — non riferibile a Vitruvio in quanto i piedi sono giunti e di conseguenza il centro sta verso il pube e non verso l'ombelico. Rimediato Vitruvio, nel codice M appare interpretata correttamente la figura vitruviana *ad circulum* ed *ad quadratum*, nonostante l'assenza del riferimento esplicito e dell'illustrazione ⁶⁹.

I concetti vitruviani, così applicati, diventano la matrice per un intero repertorio di piante. Anche quelle che da un punto di vista formale non si subordinano alla regola rimangono però debitrice dello stesso principio: la città, indifferentemente dalla sua collocazione, deve funzionare in tutte le sue parti componenti come un organismo umano. Se è costruita « in luogo montoso », le strade devono essere « circolari ovvero a guisa di lomaca per la dipendenza e ubriquità del monte ». Se si trova in pianura le strade devono essere fatte « per diritta linea », ciascuna avendo « in mezzo della lunghezza una piazza, pigliando il mezzo del diametro de la porta a la piazza principale » che potrebbe avere « la forma che far la volessi » (T 7 r.). I principali edifici si trovano naturalmente qui: « i palazzi delli uffiziali, uffizi e signoria » e, non distante, la cattedrale, in luogo « che tutta la città facilmente visitar possa ». Nei dintorni della grande piazza gravitano « la prigione, la dogana, el magazzino del sale <...> similmente el postribolo, le taverne... ». Nel M (foli 27, 28, 29) il discorso è più articolato, ma la problematica è la stessa. C'è da dire che l'architetto ha avuto sempre sott'occhio, disegnando la sue piante, sia esperienze già compiute, come quella offerta dalla città urbinata dove si reca alla richiesta del Montefeltro dopo la partenza del Laurana ⁷⁰, sia modelli reali, come quello offerto delle sua città natale. Non è del tutto da escludere che le sue considerazioni sulla necessità di fare per la città « locata in un poggio rotondo e connesso in colle ovvero in valle » delle vie « lumacate, oblique, overamente graduate » senza dimenticare però che quelle che

procedano dal centro alla circonferenza debban sempre esser dritte » (M 29), siano il risultato delle osservazioni desunte dalla topografia del luogo natale. La ricca casistica delle piante (T fol. 7 r.v.; M fol. 28 v., 29) tiene presente la varietà delle condizioni geografiche, indicando schematicamente la rete viaria e gli isolati collegati sempre alle necessità difensive. Le illustrazioni si fanno così l'eco del testo che prevede, al di là delle regole generali⁷¹ applicabili nell'attuare la struttura di qualsiasi città, gli aspetti particolari dovuti a « condizioni non competenti a tutte le città e castelle ma conseguenti le condizioni de luoghi particolari e siti » (M 28 v.).

Per Francesco di Giorgio Martini è trascurabile il tipo di organizzazione politica interna nel determinare l'urbanistica della città. Il solo elemento politico preso in considerazione riguarda eventuali rapporti di dipendenza e in questo caso si provvede alle misure per assicurare il controllo militare. Se si vuol fare una sistematizzazione delle piante possono essere divise in due categorie: una che presenta uno schema radiale in un recinto circolare o ottagonale e un'altra basata su una rete ortogonale chiusa in un recinto poligonale. Queste ultime sono considerate più adatte alle città attraversate dai fiumi, situate in pianura.

Ma indifferentemente dalla posizione della città, l'orientamento generale dei principali assi viari rimane lo stesso: convergono sempre nella piazza centrale che si mantiene il punto della intersezione delle linee che possono determinare una simmetria del tessuto urbano. Il suggerimento antropomorfo è evidente, trascurato in pochi casi, nella seconda stesura del trattato (codice M) è dominante⁷².

Queste impostazioni grafiche della città sono significative, anche perchè testimoniano un certo mutamento di posizione verso il retaggio antico. Forse alludendo a Alberti⁷³ sono rimproverati certi « dignissimi autori », per aver spiegato solo con le parole « li concetti della mente loro ». Il risultato è una difficoltà di lettura che « reca ai lettori non piccola confusione », difficoltà superabile se « tali autori concordassero

con la scrittura al disegno » (M 88). Le intenzioni divulgative di Francesco di Giorgio sono non altrimenti visibili in tutto il trattato. Con lui si spinge avanti l'interpretazione grafica dei monumenti antichi e si cerca di verificare su di essi i concetti vitruviani. Questo bisogno di dimostrazione, sorto dalla coscienza del valore di una teoria con capacità operativa migliorata, è visibile anche negli schizzi urbanistici. L'insegnamento vitruviano, presente nei giudizi del Senese sul modo di costruire la città in un modo altrettanto generico quanto nei suoi disegni, offre i punti di riferimento nell'aspirazione verso un rinnovato senso della praticità che, una volta persi i suoi connotati organici, traligherà in formalismo.

Tirando le somme, appare abbastanza chiaro che tutti questi trattatisti hanno un interesse dichiarato verso i problemi della vita sociale della città, interesse che nel secolo seguente andrà assottigliandosi. Le strutture urbanistiche sono viste sempre in connessione a un sistema sociale. Il nucleo del sistema è per Alberti la famiglia. Ricco di suggerimenti è il passo dove, nel *Della famiglia*, si discute sui vantaggi e svantaggi della vita in città o in villa. In quest'ultima, dice Giannozzo, « puoi nasconderti per non vedere le rubalderie, le sceleraggine e la tanta quantità de' pessimi mali uomini... bestie furiosissime e orribilissime ». Dopo l'intervento di Lionardo, che fa l'elogio della città come il posto più propizio dove « la gioventù impara la civiltà, prende buone arti, vede molti esempi da schifare e' vizii », Giannozzo finisce per riconoscere l'utilità della vita nella città dove si trovano « le fabbriche di quelli grandissimi sogni, regimenti e fama » benché nella villa « si trovi quiete, consentimento d'animo, libertà di vivere e fermezza di sanità »⁷⁴. L'asse dell'ordine nella città albertiana è un regime di qualsiasi tipo, purché si a capace di garantire l'ordine e lo svolgimento della vita pubblica. Egli non separa il problema della struttura ideale urbanistica per una città dal problema del regime politico. Le sue simpatie vanno, come abbiamo accennato, verso quello aristocratico. Un'ari-

stocrazia del merito, magari, capace di tenere le cariche senza tirarne profitto, una aristocrazia che prima di tutto deve essere formata da buoni cittadini ⁷⁵.

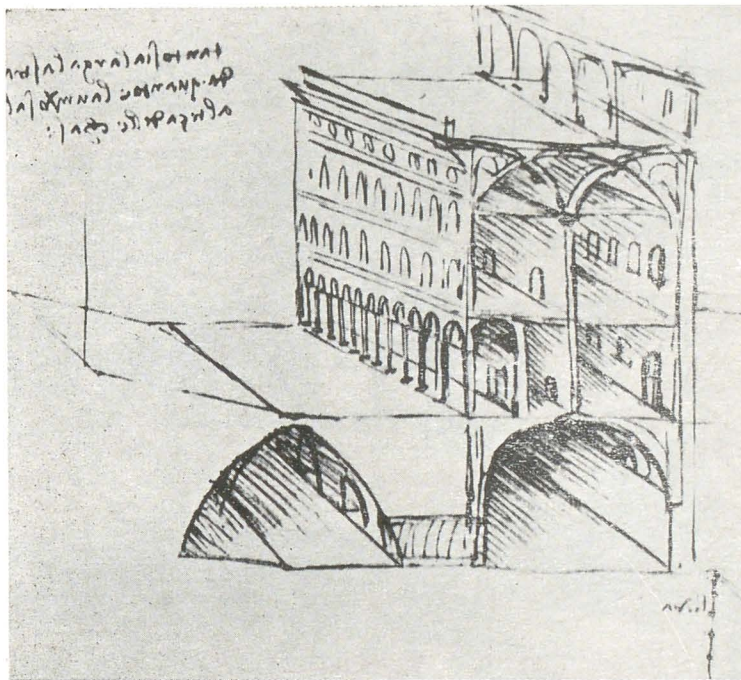
Torniamo, anche se non esplicitamente, a Platone e al suo governo dei filosofi ⁷⁶. Una città dei ricchi e dei poveri insomma, nella quale il sentimento della grandezza, coltivato dai primi, dà un certo aspetto perfino urbanisticamente alla città nella quale i problemi di edilizia per i ceti medi e bassi sono trascurati. Tale città è il frutto di una duplice esperienza: esistenziale ed intellettuale. Quest'ultima chiama in campo tutta la letteratura cara ai circoli umanistici del tempo. Anche nel Filarete — dove l'influenza dei testi platonici rimane esteriore ⁷⁷ — la città è ideale soltanto se guardata sotto una angolazione, diciamo così, tecnica. La forte centralità della pianta corrisponde alla posizione preminente del Signore. Ma la forma e il modo nel quale è foggiato lo spazio e sono disposti gli edifici e le strade testimoniano il desiderio di assicurare il migliore svolgimento della vita urbana. Il concetto della centralità dello spazio trova nuove interpretazioni in Francesco di Giorgio Martini che lo collega alle necessità di difesa. La sua ricerca è puramente tipologica e di conseguenza le soluzioni applicabili secondo le circostanze.

Anche se i fattori politici sono considerati in sede urbanistica, nel proporre uno schema che li tenga presenti, mostra una certa elasticità. Quando dalla progettazione su scala urbana Filarete passa al chiarimento della posizione dei vari edifici le cose si complicano subito. Non si riesce a capire quale sia il rapporto fra di loro benché possiamo supporre una forma trapezoidale degli isolati tenendo presente le direzioni radiocentriche delle strade. Anche sulla disposizione delle case dei cittadini sappiamo poco. La forte differenziazione di classe è illustrata fra l'altro nelle dimensioni attribuite alla casa del «povero uomo». Questa «si farà come potrà, pure che possa stare al coperto» (fol. 88 v.). Non scomparsa, essa non sarà più grande di un quadro «di dieci o dodici braccia». Se si paragona la dimensione della

abitazione del «povero uomo» con quella di un artigiano («trenta braccia per un verso e pell'altro cinquanta» — fol. 86 r.) o di un mercante («di braccia cento cinquanta per un verso, pe l'altro cinquanta» — fol. 86 r.) abbiamo subito davanti l'immagine di una «bidonville», che, certo, nella Sforzinda doveva occupare una superficie abbastanza estesa. Per questa abitazioni la Grassi sostiene, a ragione, che «ogni riferimento alla casa in linea sembra da escludere» ⁷⁸. La stessa mancanza di chiarezza incontriamo nell'Alberti il quale si limita ad accennare che «le abitazioni della gente meno agiata saranno ispirate, nei limiti della diversa situazione economica, all'eleganza delle dimore delle classi abbienti» (V, xviii). Sappiamo inoltre che le abitazioni di questa devono trovarsi nell'interno della prima cinta muraria.

È evidente che, con tutte le lacune, i testi citati mettono in luce il fatto che la ricerca di soluzioni formali copre una aspirazione verso un certo tipo di funzionalità. Anche la simbologia ci suggerisce la stessa idea. Se abbiamo presente l'omologia a livello funzionale fra «città, rocca e castello» e il corpo umano, enunciata da Francesco di Giorgio Martini (T 3 r.) e la colleghiamo con il tema ricorrente, dello stesso, dell'uomo come «piccolo mondo» che «in se tutte le generali perfezioni del mondo totale contiene» (M 27 v.), si può risalire senza difficoltà all'immagine neoplatonica del mondo come «grande animale» nel quale si vive e si esiste ⁷⁹. Ma l'intervento della filosofia, nelle considerazioni degli architetti sull'organismo urbano, nasconde solo la ricerca di un rinnovato senso della praticità. Già lo Schlosser osservava che il disprezzo dell'Alberti per i castelli e le torri delle città toscane «è rivolto a un stato confuso, rozzo e senza legge, che non si adatta più al nuovo ideale di civiltà» ⁸⁰. È lecito dunque vedere nei trattati di Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio Martini un tentativo comune di affrontare i problemi della progettazione delle strutture della città partendo da posizioni fondamentalmente razionali. In un tale contesto l'invocazione delle fonti antiche ha il significato di una vera e propria verifica delle proprie tesi. La

Fig. 6. — Leonardo da Vinci:
Edificio dentro la città con le strade
sovraposte. Paris, Institut de
France, Cod. B. 2173, folio 36 r.



conferma esplicita di questa situazione è rintracciabile, non a caso, in un trattato dedicato esclusivamente alla vita civile. « Noi certo in questi libri — scrive Palmieri — abbiamo scritto non solo ch'è paruto e piace a noi, ma quello ch'è stato detto ed approvato dai sommi ingegni degli antichi filosofi e di varie discipline maestri »⁸¹. Ora sebbene il suo trattato alluda solo di passaggio all'aspetto fisico della città, ci pare abbastanza significativo il fatto che, anche qui, questo è considerato in funzione dei rapporti sociali. La magnificenza degli edifici « non può essere operata se non dai ricchi ei potenti: i poveri e mezzani non suppliscono a quella; e se si sforzassero in dimostrarsi in alcune opere magnifici sarebbe di cose piccole, nelle quali sopraspendere sarebbe matta sciocchezza »⁸². In linea generale la descrizione che fa Palmieri della città riflette un tale atteggiamento. Di più, e questo ci pare indicativo, nella sua descrizione c'è un particolare modo di collegare il concetto di bellezza con tutta la costruzione urbana che riceve così organicità anche dal punto di vista estetico⁸³. Da questo modo di ragionare si aprirà la strada verso ricerche di carattere più formalistico che daranno i loro frutti nella seconda metà del secolo seguente.

La ripresa dei temi sviluppati dalla trattatistica quattrocentesca sulla struttura ideale da dare a una città era ancora ben lontana dall'imboccare la strada delle formalizzazioni, quando Leonardo stese i suoi primi schizzi urbanistici⁸⁴. Che egli avesse avuto l'intenzione di scrivere un trattato di architettura è ormai una tesi riconosciuta. Lo Heydenreich ha mostrato che questo trattato « si sarebbe distinto decisamente dallo schema vitruviano » nella versione albertiana o filaretiana e che, senz'altro, si sarebbe avvicinato di più al trattato di Francesco di Giorgio Martini dove la pratica dell'architettura è più presente e tradotta in termini visivi⁸⁵. Comunque l'intenzione di scrivere un trattato sarebbe stata a cuore a Leonardo che dava un apprezzamento — come si vede nella famosa lettera a Ludovico Sforza — altamente positivo delle proprie capacità nel campo dell'architettura: « ... in tempo di pace credo soddisfare benissimo al paragone di ogni altro in architettura in composizione di edifici e pubblici e privati »⁸⁶. I pochi abbozzi e frammenti di testi rimasti, pur non permettendo una restituzione complessiva del pensiero di Leonardo ci forniscono elementi sufficienti per definire i suoi atteggiamenti specifici verso i problemi fondamentali con i

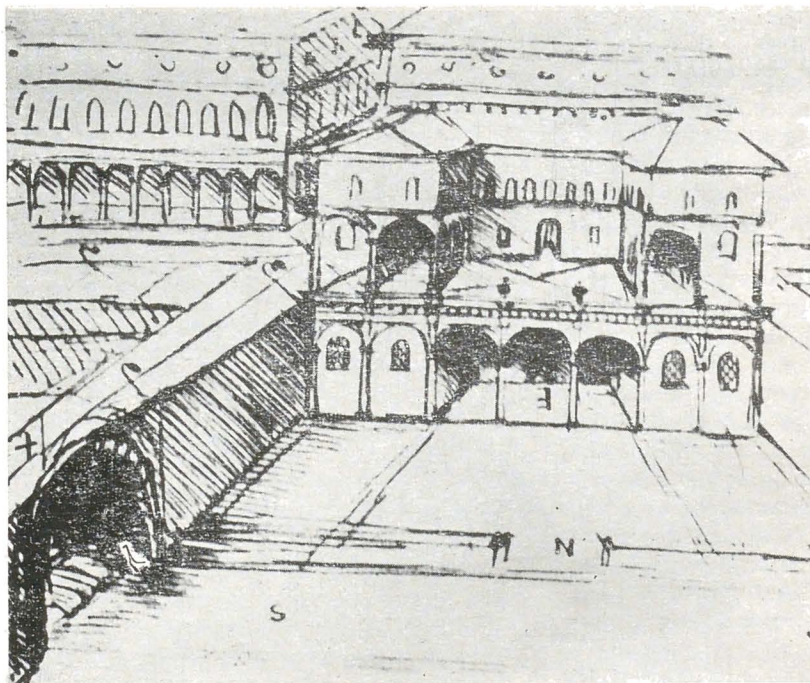


Fig. 7. — Leonardo da Vinci:
*Vie et edifici nella città con
le strade sovrapposte*, Paris,
Institut de France, Cod. B.
2173. folio 16 r

quali si confronta l'architetto-urbanista. Nel codice Atlantico (fol. 65 v.) si leggono gli appunti su una eventuale ristrutturazione della Milano sforzesca. La tendenza è quella del decentramento, di creare delle città satelliti, proposta diventata attuale appena negli ultimi tempi. La rete dei canali assicurerà in questo caso il traffico. Il disegno urbanistico si profila coerentemente:

« Tutti i popoli obbediscono e so'mossi da'loro magnati, e essi magnati si collegano e costringano co'signori per due vie: o per sanguinita, o per roba sanguinata, sanguinita quando i loro figlioli sono, a similitudine dei statichi, sicurtà e pegno della loro dubitata fede, roba, quando tu farai a ciascun d'essi murare una casa o due dentro alla tua città, della quale ne tragge qualch'entrata; e trarra'di dieci città cinquemila case con trentamila abitazioni e disgregherai tanta congregazione di popolo, che a similitudine di capre l'uno addosso all'altro stanno, empiendo ogni parte di fetore: si fanno semenza di pestilente morte.

E la città si fa di bellezza compagna del suo nome, e a te utile di dazi e fama eterna del suo accrescimento... E niente sia gitato ne'canali, e ogni barca sia tenuta a portare fuori tanto

loto del Navilio, e po'gittato all'argine ».

Si è supposto perfino che la pianta di Leonardo, databile verso 1493—1494⁸⁷, avrebbe fornito la base per l'ulteriore allargamento della città⁸⁸. C'è da osservare subito la novità della proposta, che ignora tutta la tradizione teorica esistente nel campo della progettazione urbanistica. Almeno però per quanto riguarda le vie di comunicazione acquee si può stabilire un legame con il trattato di Filarete. Ma non altrimenti, la città leonardesca non ha molto a che fare con quella dei suoi predecessori. Ad eccezione della proposta menzionata, generica anch'essa ma ricca di significati, solo poche volte troviamo riferimenti alla struttura del tessuto urbano. Si è voluto interpretare come un tentativo di sistematizzazione urbanistica la cosiddetta pianta regolatrice di Firenze (Ms. Windsor f. 12681)⁸⁹ che si presenta come un docagone scompartito da una rete viaria ortogonale. La razionalizzazione dello spazio sembra essere qui solo il risultato di una semplificazione schematica a memoria⁹⁰. Nel folio 38 r. del codice B dell'Istituto di Francia si trova un altro schema di un tessuto urbanistico determinato, questa volta, da una rete di canali che sostituiscono

le strade, rete che ha come asse il fiume. La didascalia ci chiarisce che a causa della presenza del fiume «sarà comodità di lavare specchio la città, quando si leverà il sostegno sotto a detta città e con rastrelli e recisi rimuovere il fango ...». Nel folio 37 v. dello stesso codice, un disegno di un canale affiancato da edifici, costruiti sopra ampi porticati, che si trovano a una altezza considerevole dal livello dell'acqua, dimostra come si possono risolvere agevolmente i problemi del traffico cittadino. Infatti, seguendo il disegno, la circolazione si svolge su due piani separati, quello delle acque e quello del porticato: «La facci AM

Tesino, Adda e molti altri. Il modo che l'acqua sempre stieno a un altezza sarà una conco, com'è qui di sotto, la quale fia all'entrare della tera e meglio sara'alquanto dentro, acciò ch'è nimici non la disfacessino» (fol. 37 v.).

È questa, di sicuro, la variante della città a doppio livello, raffigurata frammentariamente nel folio 16 r. dello stesso manoscritto. Le strade di sopra si trovano al livello del piano nobile e sono fiancheggiate da porticati. Il traffico nella zona inferiore è facilitato da un tunnel situato proprio al livello del cortile del palazzo. La didascalia ci fornisce particolari tecnici e motivazioni abbastanza rilevanti: «Le strade

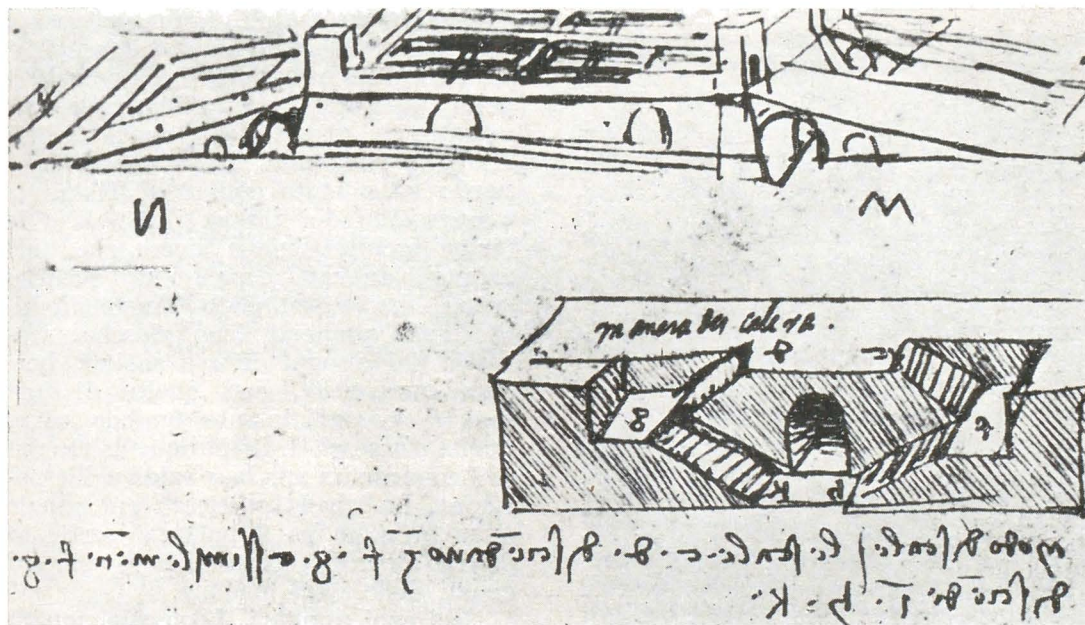


Fig. 8. — Leonardo da Vinci: *La città quadrata, Schizzo della città con le strade sovrapposte e particolari dei raccordi stradali a vari livelli.* Paris, Institut de France, Cod. B. 2173, folio 37 v.

darà i'lume alle stanze. *ae* sarà braci 8, *bc* sia braci trenta, acciò che le stanze sotto i portici siano luminose; *cdf* sia il loco donde si vadi a secaricari le navi inele case. A voler che equesta così abbi effecto, bisogna, acciò che lla'non-dazione de'fiumi non mandassi l'acqua alle canove, è necessario elegiere sito acomodatò, come porsi vissino a uno fiume, il quale ti dia i canali che non si possino nè per inondazione o secchezza delle acque, dare mutazione alle alteze d'esse acque; el modo è qui di soto figurato; e faci elezione di be'fiumi che non intorbidono per pioгие, come

M sono più alte che lle strade ps, braci 6, e ciascuna strada de'esser larga braci 20 e avere 1/2 braccio dei calo dalle stremità al mezo, e in esso mezzo sia a ogni braccio di fessura largo un dito, dove l'acqua che piove, debba scolare nelle cave fatte al medesimo piano di ps; e da ogni stremità della larghezza di detta strada sia un porticato di larghezza di braci 6 in su le colone; e ssapi che chi volessi andare per tutta la terra per le strade alte, potra a suo acconcio usarle, e chi volessi andare per le basse, ancora il simile; per le strade alte no de'andare cari nè altre simile

cose, anzi sia solamente per li gentili omini; per le basse deono andare i cari e altre some a l'uso e comodità del popolo. L'una casa de'volgiere le sciene all'altra, lasciando la strada bassa i'mezzo, e da li ussi N si mettinno le vettovaglie, come legnie, vino e simili cose. Per le vie socterane si de'votare destri, stalle e simili cose fetide. Dall'uno arco all'altro 5 ». Troviamo altre indicazioni sulla città a due livelli nel folio 36 r. Di fronte a un palazzo a tre piani e con il pianterreno loggiato si trova la strada sulla quale la didascalia ci avverte: « tanto sia larga la strada quanto è la universale altezza delle case ». La strada di sotto comunica con le grandi cantine del palazzo, che adempiono



Fig. 9. — Leonardo da Vinci: Canale e portici nella città con le strade sovrapposte. Paris, Institut de France, Cod. B. 2173, folio 37 v.

a funzioni imprecise, ma senz'altro connesse alla vita economica della città. Un altro disegno, più analitico (fol. 37 r.) indica il modo come si congiungono alla rete urbana le strade di sopra e i canali. I raccordi sono fatti in angoli retti ad ambo i livelli. Al livello del suolo spazi aperti comunicano con le cantine delle case. È forse, questo disegno, una variante dell'immagine pre-

sente nel folio 15 v., quella di una città quadrata, limitata ad angoli da gigantesche torri che servono da porte, a cui arrivano strade in lieve declino che collegano direttamente la città superiore con i dintorni. Il disegno è astratto e non compaiono gli elementi che hanno caratterizzato le piante delle città degli altri teorici del Quattrocento. Il disegno urbano è ridotto alla massima funzionalità, pur rispettando la divisione fra « gentili uomini » e il « popolo », ma andremmo forse troppo lontano attribuendo a questo disegno un coefficiente di massima rappresentatività per il pensiero urbanistico di Leonardo. La città così frammentariamente abbozzata trova in questo disegno la sua semplificazione estrema: mancano le chiese, manca il castello, manca insomma qualsiasi distribuzione dello spazio capace di abbattere la sua astratta e assoluta funzionalità. Il Maltese, rilevando il fatto che Leonardo ha portato con sé a Milano la « concezione dei rapporti sociali e le forme architettoniche stesse che quei rapporti avevano espresso dal proprio seno », ha sottolineato l'inconciliabilità delle proposte leonardesche, scaturite dai bisogni di una società borghese-mercantile, con quelli di una società sostanzialmente feudale come quella sforzesca⁹¹. Comunque la ricerca di Leonardo ha una base salda nell'esperienza. La strada porticata sul canale è un *mixtum* fra il palazzo porticato di tipo brunelleschiano e le strade sui canali delle città padane.

Nei suoi appunti, Leonardo non fa altro che immaginare la vita dell'organismo cittadino partendo dal funzionamento delle sue parti. Essenziale per lui è agevolare i servizi pubblici assicurando un traffico efficace e mantenendo l'igiene. Assolutamente nuova è, come abbiamo visto, la sua proposta per abitazioni collettive in una città decentrata urbanisticamente. Nuovo è l'impiego congiunto dei porticati e dei canali nell'agevolare il traffico fra vari isolati. Nell'illustrare la morfologia del tessuto urbano, Leonardo va molto oltre il geometrismo degli schemi di Filarete e di Francesco di Giorgio Martini. Agli architetti del primo umanesimo rimane però molto vicino nelle sue ricerche di strutture

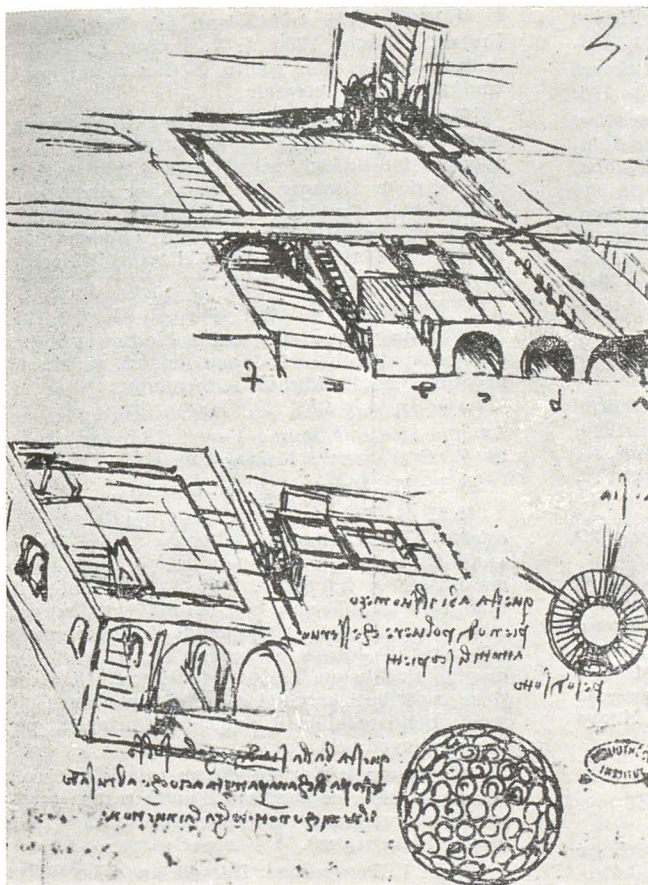


Fig. 10. — Leonardo da Vinci: Il sistema idrico e la rete stradale nella città con le strade sovrapposte. Paris, Institut de France, Cod. B. 2173, folio 37 r.

urbane aderenti ai bisogni dell'individuo⁹². Eugenio Garin, notando che queste ricerche non hanno un carattere sistematico e che la città di Leonardo è da ricercarsi in tutti i disegni e tutte le considerazioni riguardanti l'architettura, sviluppate oltre il 1490, raccomandava la «ripresa con discrezione» dell'espressione di «città ideale» usata particolarmente per disegni, ormai conosciutissimi, del codice B⁹³. Le intenzioni di Leonardo non sembrano essere quelle di precisare la struttura da dare ad un insieme urbano.

¹ L. B. ALBERTI, *Momus o del principe*. Testo critico, traduzione e note a cura di GIUSEPPE MARTINI. Bologna, Zanichelli, 1942, p. 271. Ammirate «estheticamente» quelle «opere gigantesche», Giove «s'accusava nel suo intimo di scioccheria e d'ottusità per non essersi rivolto agli artefici di quell'opera meravigliosa, piuttosto che ai filosofi» (op.

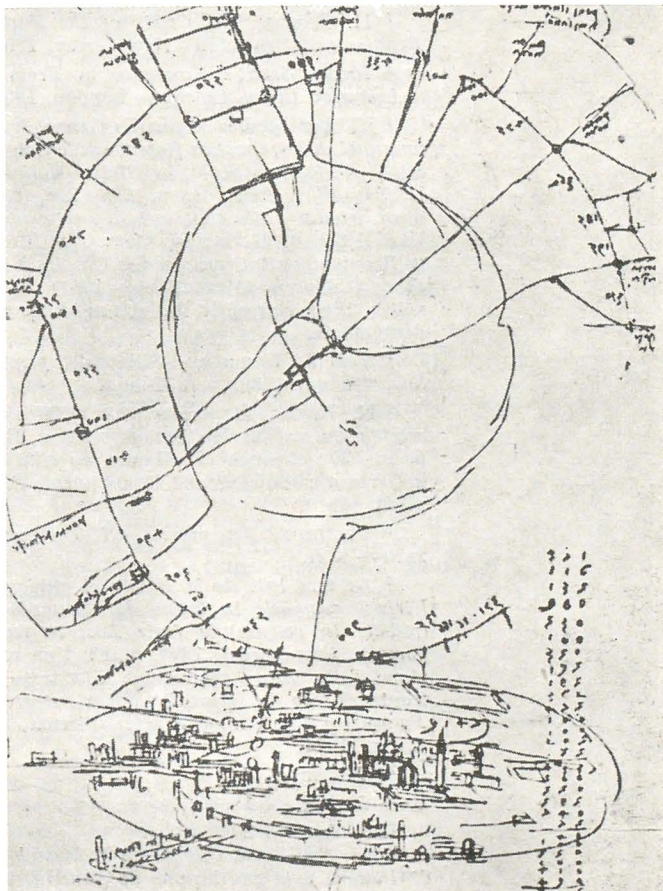


Fig. 11. — Leonardo da Vinci: Veduta prospettica di Milano. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. Atlantico, folio 73 v.

Si forniscono più che altro indicazioni sul modo di realizzarla. Manca la presa in considerazione dell'insieme: ci sono invece forniti i principi che la regolano. Non perdendo in nessun momento di vista le funzioni del complesso urbano, la ricerca leonardesca tende a trovare delle soluzioni razionali. Essa ha le stesse finalità della tradizione teorica quattrocentesca verso la quale è debitrice nella misura in cui lo è verso un filone culturale affine, dal quale prende spunti per le proprie proposte.

cit., p. 274); cf. anche H. BAUER, *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin, 1965, p. 45.

² P. H. MICHEL, *Un Idéal humain au XV^e siècle. La pensée de Leon Battista Alberti*, Paris, 1930, p. 273.

Notes

³ H. BARON, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton—New Jersey, 1966, p. 194.

⁴ Idem, *Bruni's Laudatio*, in *From Petrarch to Leonardo Bruni*, Chicago—London, 1968, p. 156.

⁵ Cf. per quanto segue E. GARIN, *I cancellieri umanisti della repubblica fiorentina de Coluccio Salutati a Bartolomeo Scala*, in *Rivista storica italiana*, LXXI, 1959, fasc. II, p. 185—208, ripreso nel libro *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, 1972, p. 1—33; cf. idem, *La Cité idéale de la Renaissance italienne*, in *Les Utopies à la Renaissance* (Colloque international, 1961), Paris—Bruxelles, 1963, ripreso in italiano nel libro cit. precedentemente.

⁶ VEDI J. TOUCHARD, *Storia del pensiero politico*, Milano, 1963, p. 171 sqq.

⁷ N. KAEGER, *Il piccolo stato nella storia della vecchia Europa*, in *Meditazioni storiche*, Bari, 1960, p. 18—20; cf. anche E. GARIN, *La città ideale...*, in *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano...*, p. 41 sqq.

⁸ TUCIDIDE, *La guerra del Peloponneso*, II, xxxiv—xli.

⁹ *Le vere lode de la inclita et gloriosa città di Firenze composte in latino da Leonardo Bruni e tradotte in volgare da frate Lazzaro da Padova*, Firenze, Carnesecchi, 1899, p. 12. Una nuova edizione della stessa traduzione con testo latino a fronte ripreso da Baron (in *From Petrarch to...*): *Panegirico della città di Firenze*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

¹⁰ *Ibidem*, p. 14.

¹¹ *Ibidem*, p. 15.

¹² *Ibidem*, p. 20.

¹³ Cf. F. GAETA, *Giorgio di Trebisonda, le Leggi di Platone e la costituzione di Venezia*, in *Bullettino dell'Istituto storico italiano per Medioevo e Archivio Muratoriano*, 1970, n° 82, p. 479—497.

¹⁴ F. GAETA, *Alcune considerazioni sul mito di Venezia*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXIII (1961), p. 58—65.

¹⁵ Si veda E. GARIN, *Richerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del secolo XV*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, 1955, vol. I, p. 339—374: "Platone già vissuto soprattutto come un teorico del mondo, cede ormai il passo a un Platone costruttore di uno stato razionale, ed educatore del genere umano" (p. 345).

¹⁶ L. MUMFORD, *The City in History, Its Origins, its Transformations, and its Prospects*, London, 1961. Si cita la terza edizione italiana, *La città nella storia*, Milano, 1967, p. 234. Le citazioni da Platone seguono, nelle pagine presenti, l'edizione delle *Opere*, 2 vol., Bari, Laterza, 1966.

¹⁷ PLATONE, *Le Leggi*, V, xiv, 745.

¹⁸ E. GARIN, *La città ideale...*, p. 36.

¹⁹ G. MANCINI, nella *Villa di Leon Battista Alberti*, Firenze, Carnesecchi, 1911, p. 356, dà la lista degli autori antichi citati nel *De re aedificatoria* e nella *Famiglia*. Il nome di Vitruvio compare per 16 volte solo nel *De re aedificatoria*, quello di Plinio per 16 volte e di Cicerone per 9. Platone è ivi citato 16 volte.

²⁰ Sulla circolazione del testo vitruviano si veda L. A. CIAPPONI, *Il «De Architectura» di Vitruvio nel primo Umanesimo*, in *Italia medioevale e umanistica*, III, 1960, 59—100.

²¹ Vitruvi *De Architectura*, ed. Ferri, Roma, Fratelli Palombi, 1960, I, V. I brani riportati in italiano hanno come punto di riferimento questa traduzione non integrale.

²² Il dibattito sulla città vitruviana si accentrerà sui capitoli V—VII del primo libro. Salvo apposite indicazioni, per il testo latino si rinvia alla edizione Granger (*Vitruvius on Architecture*). Edited from the Harleian Manuscript 2767 and translated into English by ..., London—Cambridge, William Heinemann—Harvard University Press, Massachusetts, 1962).

²³ VITRUVIO, ed. Ferri, cit., V, II.

²⁴ «Non minus cum animadvertissem distentam occupationibus civitatem publicis et privatis negotiis, pauci iudicavi scribendum...» (V, I).

²⁵ F. BORSI, nella sua introduzione al volume *La città ideale di Giorgio Vasari il Giovane*, a cura di V. STEFANELLI, Roma, Officina, 1970.

²⁶ P. H. MICHEL, *op. cit.*, p. 271.

²⁷ L. B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)*. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi. Milano, Il Polifilo, 1966. Le citazioni riportano a questa edizione. Per una bibliografia esauritiva, non superata, riguardando il pensiero architettonico di Alberti si vedono le p. L—LIV. Pur essendo ricchissima l'attuale bibliografia non contiene contributi specifici all'argomento che c'interessa. Fondamentale il saggio di Portoghesi premesso alla ed. cit.

²⁸ «Invero la varietà dà un sapore gradevole a tutte le cose, se poggia sull'unità e sulla corrispondenza reciproca tra elementi distinti» (*De re aedificatoria*, I, IX).

²⁹ Cf. P. PORTOGHESI, *Introduzione a LEON BATTISTA ALBERTI, L'architettura (De re aedificatoria)...*, p. XII sqq.

³⁰ *De re aedificatoria*, IV, I.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, I, IX.

³⁴ Il paragone fra corpo ed edificio è un tema ricorrente nell'opera albertiana, difatti nel *De re aedificatoria* si incontra varie volte (I, IX; III, XII, XIV; VII, v, etc.), è anche frequente il paragone fra casa o città (I, IX — da dove si cita; V, II, etc.). Sull'argomento si veda inoltre VITRUVIO, I, II, 4.

³⁵ Cf. *Leggi*, VI, 779.

³⁶ E. RODENWALT, *Leon Battista Alberti — ein Hygieniker der Renaissance*, in *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse*, Jahrgang 1968, 4. Abhandlung, Heidelberg, 1968, p. 30 sqq.

³⁷ *De re aedificatoria*, IV, III.

³⁸ *Ibidem*, V, VI.

³⁹ *Ibidem*, V, VIII.

⁴⁰ *Ibidem*, VIII, VI. Il foro albertiano ha una area composta di due quadrati.

⁴¹ VITRUVIO, V, II, 1.

⁴² L'omologia funzionale fra città e cittadella è trattata dall'ALBERTI (*De re aedificatoria*, V; v) per la prima volta nella teorica dell'architettura. Si veda a proposito il saggio di P. Marconi, *La città come forma simbolica*, in P. MARCONI, F. P. FLORE, G. MURATORE, E. VALERIANI, *La città come forma simbolica*, Roma, 1973, p. 58.

⁴³ P. PORTOGHESI, nr. 1, p. 712, nella ed. cit. di *De re aedificatoria*.

⁴⁴ *Ibidem*, V, 1.

⁴⁵ *Ibidem*, VII, 1.

⁴⁶ J. ONIANS, Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ. A study in their sources, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, p. 96—114.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 107.

⁴⁸ P. C. DECEMBRIO, *De laudibus Mediolanensis urbis in comparationem Florentiae panegyricus*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XX, parte I, p. 1014—1025. Sull'argomento G. PETRAGLIONE, *Il De laudibus Mediolanensium urbis Panegyricus*, in *Archivio storico lombardo*, 1907, p. 5—45. Alla corte sforzesca circolava ancora *De magnalibus urbis mediolani* di BONAVESIN DELLA RIVA «filtrato» nel testo dell'Averlino. Cf. L. Puppi, *Filarete in gondola*, in *Arte lombarda*, XVIII, 1973, n° 38—39, p. 78.

⁴⁹ J. ONIANS, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁰ P. TIEGLER, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin, 1963, p. 93—96.

⁵¹ Cf. sopra nota 27.

⁵² Una riproduzione del codice Magliabechiano accompagnata dalla traduzione inglese è stata fatta da J. R. SPENCER (*Filarete's Treatise on Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 1965). Le citazioni seguono l'edizione italiana: Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di LILIANA GRASSI, Milano, Il Polifilo, 1970. L'edizione tedesca di W. VON OETTINGEN (*Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichnenkunst und den Bauten der Medici*, Wien, Graeser Verlag, 1896) ha due terzi del testo, riassunti e presentati frammentariamente.

⁵³ Si noti l'indipendenza nei riguardi del testo vitruviano (I, v) che non raccomandava nella cinta muraria gli angoli salienti.

⁵⁴ P. MARCONI, *La città come forma simbolica...*, p. 64.

⁵⁵ «Le strade: da ogni parte ne verra una alla piazza e così da dirittura da ogni angolo retto andra ancora una strada maestra...» (fol. 44. r.).

⁵⁶ Forse Filarete si è ispirato dai canali milanesi e veneziani. Si veda L. GRASSI, *op. cit.*, n. 2, a p. 167.

⁵⁷ Una analitica ricostruzione grafica, seguendo le misure indicate di Filarete, è stata fatta dalla GRASSI, *op. cit.*, p. 60—61.

⁵⁸ Si veda l'Introduzione di L. GRASSI, ed. cit. sopra, p. XLII.

⁵⁹ L. FIRPO, *La città ideale di Filarete*, in *Studi in memoria di Gioele Solari*, Torino, 1954, p. 57.

⁶⁰ Il famoso episodio del libro d'oro è stato considerato giustamente dal Firpo come un vero trapasso verso l'utopia (*La città ideale di Filarete...*, p. 57—79). Non insistiamo sul possibile confronto da fare fra l'aspetto fisico della città ideale e della città utopica. Schematicamente si potrebbe dire che la pianta della prima e il risultato della razionalizzazione delle realtà esistenti sul piano sociale, mentre la seconda rappresenta la formula urbanistica nell'ambito in cui si svolge la vita della comunità utopica. La Plusiapolis, se s'ignora la presenza del re, ha tutti gli attributi di una città utopica e, in un certo modo è da equiparare all'Atlantide di Platone. Il parallelismo città ideale-città utopica, presente in Filarete,

anticipa, ci sembra, lo sviluppo del tema della pianificazione urbana, o scala globale, in due tipi di letteratura diversa rappresentati dai trattati di architettura e dalle utopie letterarie. Cf. anche R. Le MOLLÉ, *La Ville idéale*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXIII, 1971, n° 3, p. 689.

⁶¹ G. MURATORE, *Città rinascimentale e trattatistica estremo-orientale*, in *La città come forma simbolica...*, p. 342 sqq.

⁶² L. GRASSI, *Una utopia sociologica e pedagogica di Antonio Averlino detto il Filarete*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano, 1966, p. 378.

⁶³ FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. MALTESE, trascrizione di L. MALTESE DEGRASSI, Milano, Il Polifilo, 1967. Per i riferimenti riportati nel nostro testo si è adottato per la prima serie di codici la sigla T e per la seconda M. I foli a cui facciamo riferimento nel nostro testo rispettano, per la sigla T, l'ordine esistente nel codice Magliabechiano. Sono stati sciolti i corsivi e le parentesi quadre che hanno servito all'editore per mettere in rilievo le differenze tra i codici appartenenti allo stesso gruppo.

⁶⁴ C. MALTESE nella *Introduzione ai Trattati...*, p. XXXII.

⁶⁵ P. MARCONI, *Una chiave per l'interpretazione dell'urbanistica rinascimentale. La cittadella come microcosmo*, in *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, Roma, 1968, p. 55.

⁶⁶ «... perché in molte cose, a mio proposito ho tratto di più autentici libri: e specialmente da Vitruvio, massime nelle proporzioni delle colonne, base e capitelli, cornici ed altre proporzioni di tempi e palazzi, e brevemente del primo, secondo e del quarto trattato le regole, le quali io porrò, sono delle fatiche delli antichi, non con poca sollicitudine da me redutte a luce» (M, fol. 2).

⁶⁷ P. MARCONI, *La città come forma simbolica...*, p. 67—71.

⁶⁸ «Adunque è da considerare come el corpo hā tutte le partizioni e membri con perfetta misura e conferenzie, el medesimo in nelle città e altri difizi osservar si debba. E quando in esse città rocca da far non fusse, il luogo d'essa cattedral chiesa s'attribuischi, co'la sua antiposta piazza dove el palazzo signorile abbi corrispondenza. E dall'apposita parte e rotondita dell'ombellico la prencipal piazza. Le palme e piei ad altri tempi e piazze da construir sono. E così come gli occhi, orecchi, naso e bocca, le vene intestina e l'altre interiora e membra che dentro e intorno al corpo organizzati e la necessità e bisogno d'esso, così in nella città osservar si debba, siccome partitamente alcune forme mostreremo» (T, fol. 6 v.); cf. anche P. Marconi, *La città come forma simbolica...* p. 72.

⁶⁹ «Dico adunque che in prima la piazza maggiore e principale debba in nel mezzo e centro d'essa città, o più propinqua a quello che si può essere collocata, siccome umbellico al corpo dell'omo, overo alimento più al centro approssimarla che possibile fusse quando el sito non patisse quella essere in nel mezzo, e questo rimane in discrezione dello architetto, la quale alla commodità debba essere seconda. E la cagione della similitudine può essere questa: perché siccome per lo umbellico la natura umana nel principio piglia ogni nutrimento e perfezione, così per questo loco comune li altri propri sono sovventuti» (M, fol. 28 r.).

⁷⁰ M. SALMI, *Il palazzo ducale di Urbino e Francesco di Giorgio*, in *Studi Artistici Urbinali*, vol. I, Urbino, 1949, p. 11—65.

⁷¹ «Trattando adunque della prima, giudico essere conveniente prima dichiarare le parti comuni e generali competenti a tutta la città. Secondario alcune particolarità secondo che el sito ricerca, diverse secondo la diversità delli loci. Dico adunque che in prima la piazza maggiore e principale debba in nel mezzo e centro d'essa città, essere collocata... La seconda condizione generale è questa: che quando per grandezza della città una sola piazza fusse incomoda a molti in le estremità della terra abitanti, allora secondo el bisogno più piazzette si faccino, alle estremità più comuni si può come la principale a tutta la terra. La terza è che lo foro per lo mercato debba di portici essere circondato e logge, siché ad ogni tempo commodamente si possino le compre fare e vendite. La quarta che la cattedrale chiesa sia alla piazza vicina per le medesime preallegate ragioni. La quinta che le chiese parrocchiali sieno alli suoi patroni comme et indifferenti, come la principale a tutti li cittadini. La sesta che el palazzo del signore o signoria sia sopra alli altri elevato et espedito intorno, più vicino e propinquo alla comune piazza è possibile, per la comodità delle audienze e congregazioni civili. La settima che incontro a questa sia una spaziosa loggia ovvero portico, in loco di basilica dove li mercanti e cittadini in ogni tempo senza impedimento con delectazione si possino ridurre. La ottava che, quando la terra fusse grande, in più loci si faccino simili redutti secondo la comodità delli particolari. La nona che la casa delli ufficiali, la prigione, la dogana, el magazzino del sale e tutti li altri redutti di ufficiali comuni, similamente per le medesime ragioni sieno più prossime alla piazza comune che possibile è. La decima che le taverne cocarie e postribolo sieno in loco covertito non molto da quella distanti, per evitare molti inconvenienti, li quali in simili loci spesse volte sogliono occorrere. La undecima che tutti li altri banchi e fondachi tutti insieme più vicine alla principale piazza sieno che possibile è. La duodecima che le arte della seta tutta insieme e non divisa in quella via che più fusse alli forestieri e cittadini comune et usata sia collocata, come per ornamento di quella, e per concorrenza l'uno artefice si sforzi fare dell'altro migliore opera. La tredicesima che l'arte della lana insieme sia tutta per la medesima ragione, ma alquanto separata dalli loci pubblici e molto usati per alcuni strepiti, lavori e comodità dell'arte, in quello loco situata che alle acque fusse più prossima, salvo le altre comodità. Li tentori vicini al predetto luogo insieme per comodità loro e dell'arte, e connessi a questi le conee e addobbi per più vari coiami. Apresse i calcinari e stanzie de'pelecani per carte e camosci, si come a tali exerciz si ricerca alle quali hanno rispetto. Decima quinta li speciali, sarti e mercieri sieno per le principali strade distribuiti per comodità delli privati. Decimo sesto li fabbri e mastri di legname per li strepidi, i calzolari per la immundizia, sieno fuori delle strade principali, vicini però a quelle. Decimo settimo sieno li beccari distribuiti in quattro o cinque luoghi per la terra più comodi, indifferenti e coperti che si può per lo fetore in quelli luoghi inevitabile. Decimo ottavo nella estremità della terra si faccino più luoghi et insieme per ammazzare e scorticare animali per la vita dell'omo. Decimonono generalmente tutte le arti che in sé hanno bellezza e decoro sieno in le principali strade

e luoghi pubblici locate, e così per contrario quelle che in sé avessero qualche spurcizia in loci segregati da questi. Vigesimo che in più loci della terra coperti si faccino bagni e stufe o altre basiliche secondo la delectazione dalli abitanti. Vigesimo primo è che per più ornamento e perfezione della città, e per fuggire ogni natura di ozio et evitare li soi perniziosi effetti, si facci alcuno teatro ovvero anfiteatro in li quali commedie, tragedie et altre favole o storie recitare si possino, e parimenti li giovani et adolescenti in diversi exerciz agili diventare possino. E questi, secondo el mio giudizio, remoti dalle comuni parti, come accidentali et straordinarie, et acciò che quelli che vedere volessero dello exercizio partecipino. La ultima, che tutte le dette parti sieno corrispondenti e proporzionate alla città tutta, come el membro a tutto el corpo umano. E queste regole sieno sufficienti quanto alla generale notizia » (M, fol. 28 r.).

⁷² F. P. FIORE, *La città progressiva e il suo disegno*, in *La città come la forma simbolica...*, p. 198.

⁷³ C. MALTESE, in FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati...*, nr. 1, a p. 489.

⁷⁴ L. B. ALBERTI, *I libri della Famiglia*, a cura di RUGGIERO ROMANO e ALBERTO TENENTI, Torino, Einaudi, 1969, p. 245—256.

⁷⁵ L. B. ALBERTI, *De iclarhia*, in *Opere volgari*, vol. I—III, a cura di CECIL GRAYSON, Bari, Laterza, 1960—1973, vol. II, p. 193 sqq.

⁷⁶ «Non consiste adunque la ragione del comandare e servire nostro a noi stessi circa i beni fragili del corpo nostro [...] Restaci adunque solo imporre a noi stessi quanto appartenga alla cura dell'animo, e devamoci con ogni arte, industria, studio, assiduità, diligenza preporci e cercare d'averlo tuttora cultissimo e ornatissimo » (*Ibidem*, p. 197).

⁷⁷ P. PORTOGHESI, *op. cit.*, p. XXXIV.

⁷⁸ L. GRASSI, nella *Introduzione...*, p. XLV.

⁷⁹ Cf. E. PANOFKY, *Riconoscimento e rinascenze nell'arte occidentale* Milano, 1971, p. 213—214.

⁸⁰ J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924. Terza edizione italiana: *La letteratura artistica*, Firenze, 1964, p. 156.

⁸¹ M. PALMIERI, *Della vita civile*, a cura di FELICE BATTAGLIA, Bologna, Zanichelli, 1944, p. 126—127.

⁸² *Ibidem*, p. 122—123.

⁸³ «In nel luogo seguente pognamo quelle cose che in nella città sono meno necessarie, ma contengono apparato maggiore et amplitudine splendida degli ornamenti civili. Di queste parti se ne sono poste nell'insigne magnificenza degli spaziosi edifici, parte in nella veneranda dignità e somma eccellenza della servatà maestà de'pubblici magistrati, parte nelle reverendissime celebrità de'magnificentissimi apparti delle solemnità de'culti divini, parte ancora in negli ornamenti particolari e nello splendido vivere de'privati cittadini. La bellezza e singolare ornamento degli edifici prima è posto in ne'muramenti publici, contiene la continuata estensione delle alte e fortissime mura della città, con arte singulare e attissimamente composte e fortificate con torri e merli d'ogni necessaria e piacevole bellezza. Contiene gli elevati e superbi palagi, per insigne gloria de'magistrati. Contiene la sublimità nobile magnificenza de'sacrati tempi, la conveniente compo-

sizione e attissima bellezza de'privati abituri. Pe'quali la dignità dell'uomo appaia meritatamente ornata, e non in tutto dalla casa cerca; e però che non il signore per la casa, ma la casa per il signore si vuole e debbe onorare, e infamia sarebbe se da chi passa si dicesse: O degna casa, quanto se'da indegno signore abitata. Chi seguitasse e volesse assomigliare le magnifiche case de'nobili cittadini, merita biasimo se prima non ha aggiunto o superato le sue virtù. Con questi ornamenti si contengono le piazze, i mercati, i ponti, i portici, le vie e ogn'altra parte degnamente magnifica et ampla» (*Ibidem*, p. 164).

⁸⁴ Per la cronologia degli scritti di Leonardo che ci interessano qui si veda: A. MARINONI, *I Manoscritti di Leonardo e le loro edizioni*, in AA.VV., *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma, 1954, p. 231—273; C. PEDRETTI, *A Chronology of Leonardo da Vinci's Architectural Studies after 1500*, Genève, 1962; V. P. ZOUBOV, *Leonardo da Vinci*, Cambridge-Massachusetts, 1968, p. 283—292; J. P. RICHTER, *Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, Phaidon Press, 1970 (terza ed.), p. 393—401.

⁸⁵ L. HEYDENREICH, *Leonardo architetto*, Firenze, 1962, p. 13.

⁸⁶ *Codex Atlanticus*, 391 r.; cf. J. P. RICHTER, *Literary works...*, vol. II, p. 326.

⁸⁷ Per la data del progetto vedi C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci. The Royal Palace of Romorantin*, Cambridge-Massachusetts, 1972, p. 13, e n. 21, p. 287. CORRADO MALTESE suppone, nel suo saggio *Il pensiero architettonico e urbanistico di Leonardo*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma, 1954, p. 340, che il «duce» potrebbe essere benissimo il duca di Chaumont, governatore di Milano, e questo fatto spingerebbe la data del progetto verso 1507.

⁸⁸ Cf. H. DE LA CROIX, *Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth Century Italy*, in *Art Bulletin*, LXIII, 1960, n. 1, p. 263.

⁸⁹ B. SISTI, *Urbanistica negli studi di Leonardo da Vinci*, Firenze, 1953, p. 28.

⁹⁰ L. FIRPO, *Leonardo architetto e urbanista*, Torino, 1963, p. 63.

⁹¹ C. MALTESE, *Il pensiero...*, p. 351—352.

⁹² *Ibidem*, p. 350.

⁹³ E. GARIN, *La città in Leonardo*, XI Lettura vinciana, Firenze, 1972.

A LITTLE MASTER
OF THE
VENETIAN QUATTROCENTO*Sanda Miller
(London)

Giovanni Mansueti was a very prolific painter. More than 20 signed paintings, some dated have survived. These are mostly religious or narrative in content and are scattered in various museums and private collections. Apart from these, a large number of attributions, some old, some recent, based on stylistic considerations add to the bulk of Mansueti's oeuvre.

Information is sparse regarding his biography¹ and none of his paintings are documented by contemporary sources. The date and place of his birth are unknown. His name is mentioned for the first time in a Venetian document dated 22nd July, 1485. He witnessed the testament of the wife of Petro Lauredan, together with his brother called Vittore. The name of their father was Niccolo². In 1489 his wife Laura, who was expecting a child, made her testament according to the Venetian custom. Gentile Bellini and Cristoforo Caselli signed as witnesses³. In 1504, the painter bought a house in the district of St. Sophia⁴ and two years later his wife made her second testament in which there is mention of a nephew called Francesco, who was to receive 40 ducats in the event of her death. Two daughters are also mentioned: Vittoria and Cecilia, the latter defunct. Vittoria stood to inherit 200 ducats as dowry⁵ sum which suggests that Mansueti was materially comfortable, presumably as a result of a successful career. By 1509, Mansueti had a second wife named Camilla⁶. From an autograph document dated 10th August 1514⁷, we learn that Mansueti had let a part of his house in St. Sophia for the sum of six ducats per annum and he had given the other part as dowry to his daughter and she and her husband lived there. Mansueti lived elsewhere — as one's own residence was not subject to tax, he may not have mentioned it. In her testament dated 25th of March, 1515, Camilla, the second wife of the painter left a commemorative incense lamp to be placed in front of the image of the Madonna, to the glory of God, the Virgin Mary, St. Catherine and the angels⁸. Nothing is known about Mansueti until

1524 when he bequeathed to Lazzaro Roso, his son-in-law, the house in St. Sophia, which constituted his daughter's dowry as mentioned in a document dated 23rd of January, 1512⁹. The last time we hear of Mansueti is in 1526 when he witnessed the testament of a lady called Camilla, wife of Aloysius Sivela¹⁰. An entry in the membership register of the Scuola Grande della Misericordia, dated 26th March, 1527 informs that the name of Zuan Mansue, depentor was cancelled¹¹. The document constitutes a *terminus ante quem* for Mansueti's death, which must have occurred sometime after 6th of September 1526, the date of the document in which his name was mentioned for the last time. So far nothing has been said about his activity as a painter, but there are two posthumous documents, mentioning a litigation between his heirs and the Scuola di San Marco, regarding a painting with unspecified subject by Mansueti, for the Albergo of the Scuola and for which he had received no payment at the time of his death. According to a document dated 6th of March 1530¹² — the heirs instituted a process at the Magistrato della Giustizia Vecchia — magistrates who had jurisdiction over the Painter's Guild — claiming payment for the painting. One year later, the process was still contin-

* This is the text of the M. A. Report (1975) at the Courtauld Institute of Art London.

uing and a document dated 5th of March, 1531 tells us that the painting was to be placed in the Albergo: «ttrattuti duj balchoni»¹³, that the heirs of the painter won the case and the total payment claimed by Mansueti's widow for the painting was 130 ducats. On the 5th of November of the same year, Valerio di Negron, son-in-law of the defunct painter received a payment of six ducats towards the painting¹⁴. By 1538, the heirs of Mansueti were still living in the house in St. Sophia, according to the tax assessment of that year¹⁵, but an interesting event is recorded by the books of the Scuola Grande della Misericordia of which Mansueti was a member: his name which was cancelled from the Register on the 25th of March 1527¹⁶ was fraudulently replaced at a later unknown date with that of Zuan Saraton with the consequence that the painter's impoverished daughter was deprived of her legal benefits from that Scuola¹⁷. The last we know of Mansueti's family is that his widow Camilla died in 1551 and a daughter Cecilia died in 1566¹⁸, both still living in the house of St. Sophia at the time of death.

The documents reveal very little about problems of art historical interest such as apprenticeship, patronage, relations with other contemporary painters, with the exception of the two posthumous documents of 1530 and 1531, previously mentioned, that reveal something about one of Mansueti's patrons, namely the Scuola Grande di San Marco. No documents referring to Mansueti's apprenticeship have yet come to light although his name is linked with that of the brothers Gentile and Giovanni Bellini on more than one occasion, as early as 1489, when Gentile together with Cristoforo Casselli witnessed together the testament of Mansueti's first wife, Laura.

In two of his paintings Mansueti called himself a pupil of the Bellini acknowledging his debt to them. The earliest known example is a painting representing *The Miracle of the Holy Cross at Campo San Lio*, which together with the painting with *The Healing of Benvegnudo's Daughter* constituted Mansueti's contribution to the cycle of eight paintings¹⁹ commissioned by

the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista from Gentile Bellini and other narrative painters in Venice, to decorate the hall that housed their precious relic of the Holy Cross. The painting is not dated, but there is reason to believe that it was painted in 1494²⁰. The signature reads: «Opus Joannis de Mansuetis Veneti Recte Sentientium Bellini Discipuli». In the signature on the altarpiece representing *St. Mathew Enthroned with Saints*, at present in the collection of Sig. Italice Brass, Venice, painted presumably for the church of St. Maffeo in Mazzorbo²¹ the painter calls himself a pupil of Giovanni Bellini: «Opus Joannis de Mansuetis Discipuli Johannis Bellinus».

It is reasonable to assume, on more than stylistic evidence, that in the first case Mansueti referred to Gentile Bellini. Gentile was close enough to the Mansueti family as early as 1489, to be asked to witness a document and the two painters collaborated on two known occasions to complete narrative cycles: for the already mentioned Scuola Grande di San Giovanni Evangelista and for the Scuola Grande di San Marco. For the latter Gentile painted a canvas with *The Sermon of St. Mark in Alexandria* which he left unfinished at his death and which Giovanni Bellini completed at his request²², whilst Mansueti contributed three canvases representing miracles from the life of the titular saint²³. The relationship between Mansueti and Giovanni Bellini is more problematic because there is no documentary evidence that Mansueti ever became a student in Giovanni's workshop²⁴ as his name is not among the pupils documented to have worked in close proximity to him. This fact however does not preclude the possibility of Mansueti borrowing motifs from Giovanni on more than one occasion²⁵, or that he even became a short time assistant of Bellini — what Felton Gibbons referred to as “journeymen”²⁶.

Stylistically, Mansueti was influenced at different stages of his career by painters other than the Bellini, notably Carpaccio and Cima. Similarities with Carpaccio have led Ludwig and Molmenti²⁷ to suggest that both painters were trained in the workshop of Lazzaro Bastiani, but this possibility remains hypothetical.

Mansueti's late work shows the influence of Cima but their relationship is equally problematic. What we do know is that Mansueti borrowed from both these painters and even copied motifs from Carpaccio²⁸ as well as Cima²⁹. It is even possible that Mansueti, Cima and Lattanzio da Rimini collaborated in decorating the Zen Chapel in the church of Santa Maria dei Crociferi (now Gesuati). F. Sansovino³⁰ mentions a history of St. Mark by Lattanzio da Rimini: "e di Latantio da Rimini e l'Historietta di S. Marco dalla Parte del Muro". Ridolfi³¹ refers to the cycle twice: in the first instance he mentions a "l'istorietta" of San Marco without giving the name of the author. In the second case he specifically says that a "historietta di San Marco" in the chapel near the main altar is by Lattanzio da Rimini and that: "fece in competenza del Conegliano". Boschini³² however, gives the name and title of three out of the four canvases he saw in the chapel, all representing scenes from the life of St. Mark. He saw a *St. Mark Healing Ananias* by Cima, *St. Mark Preaching* by Lattanzio da Rimini and the *Arrest of St. Mark* by Giovanni Mansueti. Both Paoletti³³ and van Marle³⁴ mistakenly assumed that the *Arrest of St. Mark* belonged to the cycle painted by Mansueti for the Scuola di San Marco, which resulted in the belief that work on it started as early as 1499. The 1927 catalogue of the Liechtenstein Gallery³⁵ repeats Paoletti's error. Crowe and Cavalcaselle³⁶ in the 1871 edition of *A History of Painting in North Italy*, mention three paintings executed by Mansueti for the Scuola Grande di San Marco, which they described in great detail. These were *The Healing of Ananias*, *Deeds from the Life of St. Mark* and the *Baptism of Ananias*. They list the *Arrest of St. Mark* among missing paintings by Mansueti and quote the complete description of it from Boschini. In the 1912 edition, T. Borenius added a footnote saying that the "missing" painting was in the Liechtenstein Gallery, Vienna, but without relating it to the other three paintings with scenes from the life of St. Mark.

Very little is known about Mansueti's patrons. It is certain that two of the

leading scuole in Venice, namely: Scuola Grande di San Giovanni Evangelista and Scuola Grande di San Marco employed Mansueti alongside the leading contemporary narrative painters to decorate their meeting halls, but no documents, contracts or payment conditions have been yet discovered, with the exception of the two posthumous documents already mentioned, referring to a litigation for payment between Scuola Grande di San Marco and Mansueti's heirs. Gentile Bellini reveals in his testament³⁷, dated 18th February 1507 that he also worked for the Scuola Grande di San Marco at the time of his death, and having left the painting unfinished, requested his brother Giovanni to complete it in return for one of their father's Jacopo sketchbooks.

There is no information regarding the commission or the conditions stipulated by the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Five of the leading painters worked on the narrative cycle, describing the Miracles of the Relic of the Holy Cross for the Albergo of the Scuola: Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, Benedetto Diana, Giovanni Mansueti and Lazzaro Bastiani, but all there is known to us are the dates supplied by the 1590 pamphlet and two of Gentile's canvases which are dated. It is reasonable to assume that the cycle was completed between 1494 and 1502 or slightly later³⁸.

Nothing is known about the second narrative cycle representing scenes from the life of St. Mark and we cannot even be sure that the paintings were commissioned by the church of Santa Maria dei Crociferi or perhaps a member of the Zen family for their chapel in that church. All we do know is that in 1581 they were decorating the Zen chapel, because Sansovino refers to them as already mentioned. In two cases however, it seems possible to identify the patrons through clues incorporated in the painting rather than through documents. The first instance are the pair of signed canvases, now in the Academy³⁹, Venice. One of them represents St. Jerome and St. Francis standing, flanking a column with the coat of arms of the Loredan family. Underneath in a cartellino is the inscription: "Jerolimo Loredan". On the floor there are three pairs of initials: A. L.,

P. M., P. P. The second canvas represents St. Lawrence and St. Sebastian and on the column the coat of arms of the Barbaro family. Likewise in a cartellino is inscribed the name "Lorenzo Barbaro". At the base of the column are four pairs of initials: A. L., I. F., J. M., V. V. The paintings were commissioned by the Magistrato del Cattaver⁴⁰ where Zanetti saw one of them⁴¹. It was Ludwig⁴² who suggested 1497 as the date of their execution, the year after both Girolamo Loredan and Lorenzo Barbaro held office as magistrates. S. Moschini-Marconi⁴³ discovered the list with the names of the magistrates whose initials were inscribed on the floors of both paintings and they all held office between 1498 and 1502, therefore she suggested the date of execution after 1502. It seems obvious that such paintings were public commissions destined to hang on the walls of the offices of magistrates for commemorative and informative rather than purely decorative purposes. The second case is a canvas representing two scenes from the Life of St. Augustine⁴⁴, now in the Ministry of Culture, the Hague. The attribution to Mansueti was made purely on stylistic grounds but there is little doubt about his authorship. The coat of arms painted above a door in one of the scenes seems to belong to the Bernardo family⁴⁵ and it is reasonable to assume that a member of the family commissioned the painting, possibly for a monastery.

Finally, Mansueti's devotional paintings — a great number of which are signed — can be divided into two categories: small panels with the Madonna and Child or Sacra Conversazione, in some cases with donors⁴⁶ and large compositions, presumably commissioned to decorate altarpieces in churches. None of these paintings are documented, but it seems probable in the case of the compositions that incorporate donors, that they were intended as portraits of the patrons. We know that for instance Giovanni Bellini was commissioned by a private patron to paint a Madonna for devotional purposes⁴⁷ and one can therefore assume that Mansueti received similar com-

missions for small devotional panels for private use.

None of the altarpieces are documented by contemporary sources, but some were mentioned in various churches by old sources. In some cases they might have been acquired by the respective church at a later date, but at least in a few cases the altarpieces were commissioned by the church where they were seen subsequently by visitors, who wrote about them⁴⁸.

It appears so far that Giovanni Mansueti was a Venetian painter trained in the workshop of Gentile Bellini and possibly became an assistant of Giovanni Bellini for a short while. He spent all his life in Venice, although he received commissions from outside⁴⁹. Mansueti was sufficiently successful to be invited alongside the foremost painters of Venice to decorate the walls of two of the richest Scuole: Scuola Grande di San Giovanni Evangelista and Scuola di San Marco. He also appears to have been a popular painter of devotional paintings, both for private and public use.

His oeuvre will be considered in the following chapters.

II. THE NARRATIVE CYCLES

In the Republic of Venice, art patronage was an important Government function. The Great Council, followed by other public organisations such as the religious-lay confraternities or Scuole⁵⁰, constituted the main patrons. The Doge, unlike other heads of state, such as the Pope or the Princes did not have the freedom to employ an artist for his own benefit; he required the permission of the Council of X, unless he paid for the commission from private fund⁵¹. The dogal portraits in full regalia, hanging in the halls of the Dogal Palace were state commissions paid for by the Government for commemorative purposes. The task of painting the likeness of the Doge, immediately after he came to office, fell to the Official Painter of the Republic⁵².

These facts explain the development of the narrative cycle and official portraiture as principal forms of art in Venice, during the 15th and 16th centuries. The narratives decorating the

main halls in the official buildings represented histories relevant to that institution. The most celebrated cycle were the 22 paintings⁵³ that decorated the Sala del Maggior Consiglio of the Ducal Palace, describing the event considered of utmost importance in the history of the Republic: The conflict between Pope Alexander III and Emperor Frederick Barbarossa, reconciled by the doge Sebastiano Ziani (1172–78), which was at the same time symbolic of the part that Venice played on the international scene: the peacemaker and reconciler. Painter in charge was Gentile Bellini from 1474, later joined by his brother Giovanni Bellini, Carpaccio, Vittore Belliniano and their assistants. The narratives commissioned by the Scuole had a religious rather than historical or political content, representing scenes either from the life of their patron saint⁵⁴ or other religious events of exceptional importance, such as the miracles performed by a fragment of the Holy Cross in the possession of the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, represented in a cycle of eight paintings that decorated the walls of the room housing the precious Relic.

Giovanni Mansueti contributed narrative paintings for two of the richest Scuole in Venice, which indicates that he already enjoyed success at an early stage in his career. His first important commission was to contribute two⁵⁵ paintings for the Sala della Santissima Croce⁵⁶ of the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, where the Relic, acquired by the Scuola in 1369 was kept. There are no documents regarding either the conditions of employment, amount of payment or any other contractual arrangements, but there is evidence that the paintings were executed between 1494 and sometime after 1501⁵⁷. The first of Mansueti's paintings, representing the *Miracle at San Lio* (fig. 1), painted in 1494, bears the following inscription: Opus/Joannis d/ Mansueti/s Veneti/recte se/ntientum Bellin/ni discipuli. The miracle mentioned in a decree of the Council of X, dated the 2nd of May, 1474⁵⁸, refers to an event according to which the cross refused to accompany the body of a faithless brother to church and had to be replaced by a substitute. The

person holding the cartellino with the inscription, which is supposedly a self-portrait makes a declaration of faith in the miracle *recte sentientum* of the Holy Cross. The painting represents a procession crossing the bridge and just about to enter the church of San Lio, where the burial ceremony is to take place. Comparison between Mansueti's rendering of a procession with Gentile Bellini's approach underlines the peculiarities characteristic of Mansueti's style. Gentile's *Procession in Piazza San Marco* depicts the procession that used to take place on the day of the Feast of San Marco, celebrated by Venetians on the 25th of April each year⁵⁹, to the present day. The Doge, dressed in ceremonial vestments, followed by attendants carrying his insignia and Venetian high-rank dignitaries arranged in special order⁶⁰, marched in "triumph"⁶¹ in the Piazza San Marco. The painter gives an accurate description of the topography, as comparison with the present piazza indicates⁶², as well as architecture, notably the section of the Ducal Palace and the adjacent Foscari Arch on the extreme right and the minute description of the façade of the church of San Marco, closing the square in the background. Among the 13th century Byzantine mosaics which decorated the façade of the church, the *Koimesis* is still extant and the four bronze horses on the balustraded passage above the central arch, are still to be seen in position today. The procession seems to move with ease in a space filled with air and light.

By contrast Mansueti created a stage-like setting, altering the topography accordingly, crowding the foreground with characters but failing to focus on the main event. He displays a curious concern for architectural detail, reflected in his handling of the detailed patterns of the façades⁶³, such as the complex geometrical patterns of the two buildings closing the campo on the left and background, contrasted with the plain façades of the church of San Lio and the adjacent building on the right. The motif of the Gothic single or many light trefoil windows of some of the buildings as well as the rectangular gate surmounted by a lunette framed by an inflected arch and

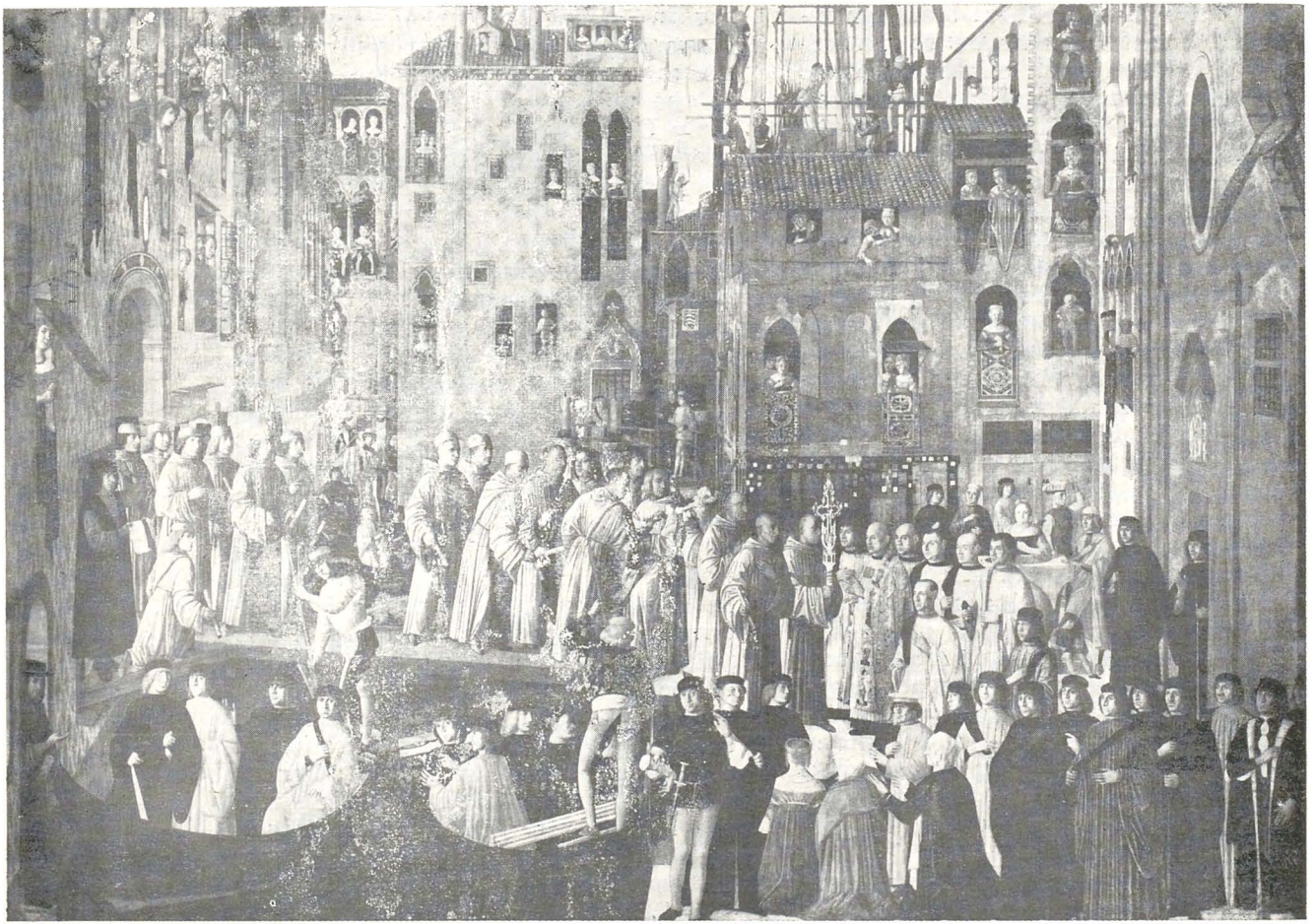


Fig. 1. — Giovanni Mansueti, *Miracle at San Lio*, The Academy, Venice.

surrounded by a dentil ornament in the building in the background, common in Venice at the beginning of the Quattrocento⁶⁴, suggest that Mansueti like Gentile was concerned with authenticity. The campo is divided by the canal, on which two overcrowded gondolas in the foreground on the left, are separated by the bridge from the dangerously narrowed remaining section. Comparison between *The Miracle at San Lio* with Carpaccio's *Miracle of the Holy Relic* or Gentile's *Miracle at Ponte San Lorenzo* show that whilst both Carpaccio and Gentile succeeded in creating a convincing effect of the canal winding into the distance, flanked on either side by buildings and filled with gracious gondolas and boats, Mansueti created a frieze, by aligning the characters both on water and land across the canvas in successive layers that do not diminish in size as they

recede. His style is particularly identifiable in the thickly set figures with pointed noses and fixed gaze and their repetitive and uniform employment of gestures and facial types, as well as concern with ordinary everyday life, which give his narratives an informal and often humorous, even "naive" character as well as making them outstanding historical documents of Venetian 15th century life.

There is a drawing in the Uffizi⁶⁵ representing the same subject, attributed to Giovanni Mansueti. At closer analysis, it appears that the resemblance between the drawing and Mansueti's painting is only superficial, although there is little doubt that it is a preparatory drawing for the *Miracle at San Lio*, by Mansueti. The basic difference between the drawing and the painting — apart from stylistic considerations — is the approach to topo-

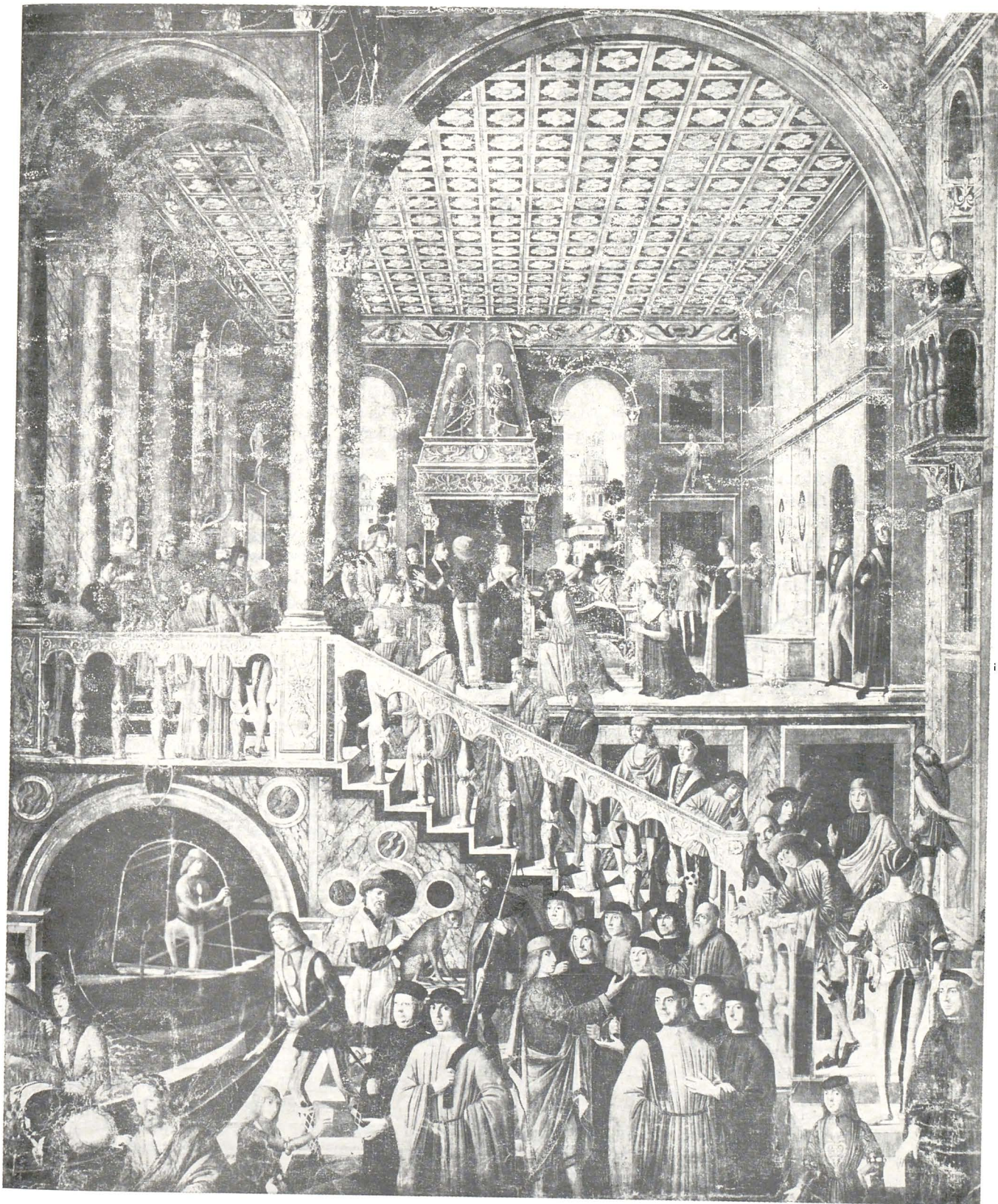


Fig. 2. — Giovanni Mansueti, *The Healing of Benvegnudo's Daughter*, The Academy, Venice.

graphy. In the drawing, the artist creates a convincing setting within which the procession of brethren, carrying the candles (*doppiieri*) advances from the left towards the church of San Lio, whilst the foreground is filled with groups of spectators. The characters move with ease in the space of the campo, diminishing in size to the minuscule silhouettes in the background. Mansueti however, adapted the drawing to his needs, or rather limitations, in that he seemed unable to construe a convincing space for his *dramatis personae* which overcrowd the foreground. All these factors suggest a different authorship for the drawing and the most likely attribution is to Gentile Bellini ⁶⁶.

The second painting contributed by Mansueti for the cycle represents *The Healing of Benvegnudo's Daughter* (fig. 2), datable as already established after 1501. It represents a miracle that occurred in 1414, which is mentioned by the 1590 pamphlet ⁶⁷. Nicolo Benvegnudo's invalid daughter was cured of her illness by touching one of the three candles previously in contact with the Holy Cross. An inscription legible on the letter handed over by a page to the dignitary dressed in black on the left, led Zanotto to date the painting 1506 ⁶⁸. It reads: "Spettabili domino franc... fidelis". The painting is one of the few representations of a patrician interior in Venice of the Quattrocento. The scene of action is crowded with Venetian dignitaries, as their costumes indicate ⁶⁹, in all probability portraits.

Mansueti also inserted picturesque details such as the pilgrim, the oriental dressed in a yellow overcoat, holding a tame cheetah on a leash, possibly a Jew ⁷⁰, the beggar underneath a balcony, as well as the smart "Jeunesse dorée", of Venice, many of whom belonged to the exclusive *Companie della Calza* ⁷¹. The action is given secondary importance and its lack of conspicuity led in the past to confusion regarding the subject-matter (see biography). As in *The Miracle at San Lio*, architecture is described in great detail, including the decorated walls of the house, inlaid with cruciform patterns of coloured stone, similar to the decoration of the church of Santa Maria

degli Miracoli ⁷². In the foreground, the *riva* ⁷³ and the decorated stairs led to the main reception room — the *camara* ⁷⁴ — on the *piano nobile*, where the action develops. The rooms were richly decorated with the gilt coffered ceiling, embroidered hangings decorating the walls and the chimney-piece painted with golden figures ⁷⁵, flanked as always in Venetian residences by windows opening on to the main façade. The pavement is not visible in the painting, but we know from various accounts ⁷⁶ that they were often made of expensive inlaid marble. Furniture ⁷⁷ was scarce because the main function of the largest rooms in patrician palaces was for banquets and receptions, rather than comfortable living and the decorations were not movable but fixed ⁷⁸. It appears from contemporary accounts, that Venetians lived in a splendour unsurpassed both in Italy and abroad and even the humblest person owned beautiful things in their homes "perchè non e persona cosi miserabile con casa aperta, che non habbia cosse e lettieri di noci, panni verdi, tapeti peltri, rami, catenelle d'oro, forchette d'argento e anelle, tale e la politia di questa città" ⁷⁹. Mansueti gives a detailed description of the statuettes, icons and lamps adorning the walls, which were changed according to the seasons ⁸⁰ and which were often valued in terms of thousands of ducats ⁸¹. The Government even passed a law in 1476 ⁸², forbidding private persons to spend more than 150 golden ducats "fra legnami ori e pitture" per room. Similar laws introduced later restricted the use of golden tapestries, golden bed hangings and other such extravagant articles in private residences.

Mansueti's contribution to the cycle of "Miracles" of the Holy Cross commissioned by the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista met presumably the approval of the patrons and enjoyed a certain popularity, because another important Scuola — the Scuola Grande di San Marco — employed him at a later date to contribute three paintings for a cycle representing scenes from the life of the titular saint. The building adjacent to the church of SS Giovanni e Paolo, now housing the "Ospedale Civico" was acquired by the

brethren in 1438. Both Jacopo Bellini and Francesco Squarcione are documented⁸³ to have worked for the Scuola, but in 1485 a fire destroyed everything, according to a contemporary account⁸⁴.

The first mention about replacing the paintings⁸⁵ was made in 1492 by Gentile and Giovanni Bellini, who were both members of the Confraternity. They offered generous terms for a painting to be placed in "testa del albergo". The subject matter was to be established by them in conjunction with the Scuola. For financial reasons, work started only with Gentile in May 1504. The painting was to represent the *Preaching of St. Mark in Alexandria*. Gentile undertook to execute "lavoro di più perfection e bontà" for a salary of 25 ducats per annum and the total price was not to exceed 200 ducats. In March 1505, certain parts were finished and another drawing "con bella fantasia" was prepared by Gentile for a painting to be placed above the entrance. After his death in 1507, and in accordance with his will, Giovanni Bellini was commissioned by the Scuola⁸⁶ to continue his brother's work. He received another commission for a painting representing *The Martyrdom of St. Mark*, for which presumably Gentile presented the drawing "con bella fantasia" in 1505. The canvas was left unfinished at Giovanni's death and finished by Vittore Belliniano who signed and dated it 1526⁸⁷.

Vasari⁸⁸ mentioned only Belliniano's painting, omitting the names of the Bellini brothers in connection with the cycle, attributing *The Preaching of St. Mark in Alexandria* to Giovanni Mansueti and praising his work. There is no information regarding Giovanni Mansueti's contribution to the cycle, apart from the two posthumous documents mentioned in section I. They give however two important clues: one of Mansueti's paintings was to hang "ttra ttuti duj balchoni" and secondly, the paintings were a late commission and not datable round 1499 as suggested by R. van Marle and A. Venturi⁸⁹. The subjects of the three canvases executed by Mansueti are: *The Healing of Ananias* (fig. 4), *Deeds from the Life of St. Mark* (fig. 5)⁹⁰ and *The Baptism of Ananias*. The first two are

now back in the former Scuola Grande di San Marco, the third is in the Brera Gallery, Milan⁹¹. It has been suggested⁹² that the *Baptism of Ananias* was the first painting which Mansueti contributed for the cycle, succeeded by the other two which are similar in style, but evidence suggests a reverse chronology, the *Baptism of Ananias* being the last painting and still in the possession of the painter's heirs and unpaid for, at least four years after his death. The painting was in all probability meant to hang between the "duj balchoni". The pictures are mentioned by most of the old sources⁹³. The Cicogna manuscript (see note 20) gives the following account: "Nell'Albergo vi sono tre opere del Mansueti tutte copiose e belle con nobili architetture, e con figure variamente, e graziosamente vestite. En la prima ha San Marco guarisce S. Aniano da una puntura. La seconda l'Evangeliista, che battezza il d. o Santo. La terza tra le finestre contiene tre azione del primo". From the accounts it appears that the paintings were arranged as follows: Gentile Bellini's *Preaching of St. Mark* was "in testa dell'albergo", by which it was meant "il lato dell'albergo fronteggiante l'ingresso" and was to occupy all the length of the wall "die principiar tuta la faza in testar del albergo ditto in un solo telario"⁹⁴. The *Martyrdom of St. Mark* was to be placed "sopra la porta dell'Albergo che prende ttuta la facciata"⁹⁵. The other two remaining walls were the south wall facing the piazza SS Giovanni e Paolo, pierced by two windows, and the north wall. We know that one of Mansueti's paintings was to be placed "ttra ttuti duj balchoni". By comparing the accounts of the old sources, it results that the only painting placed on the wall facing the piazza was *The Baptism of Ananias*, whilst the other two larger canvases were hanging side by side on the north wall⁹⁶, as they are in fact positioned today.

The Healing of Ananias and *Deeds from the Life of St. Mark* are compositionally similar: stage-like architectural backgrounds with fantastic open temples, rows of receding columns with capitals decorated with identical vegetal motifs supporting arched vaults and

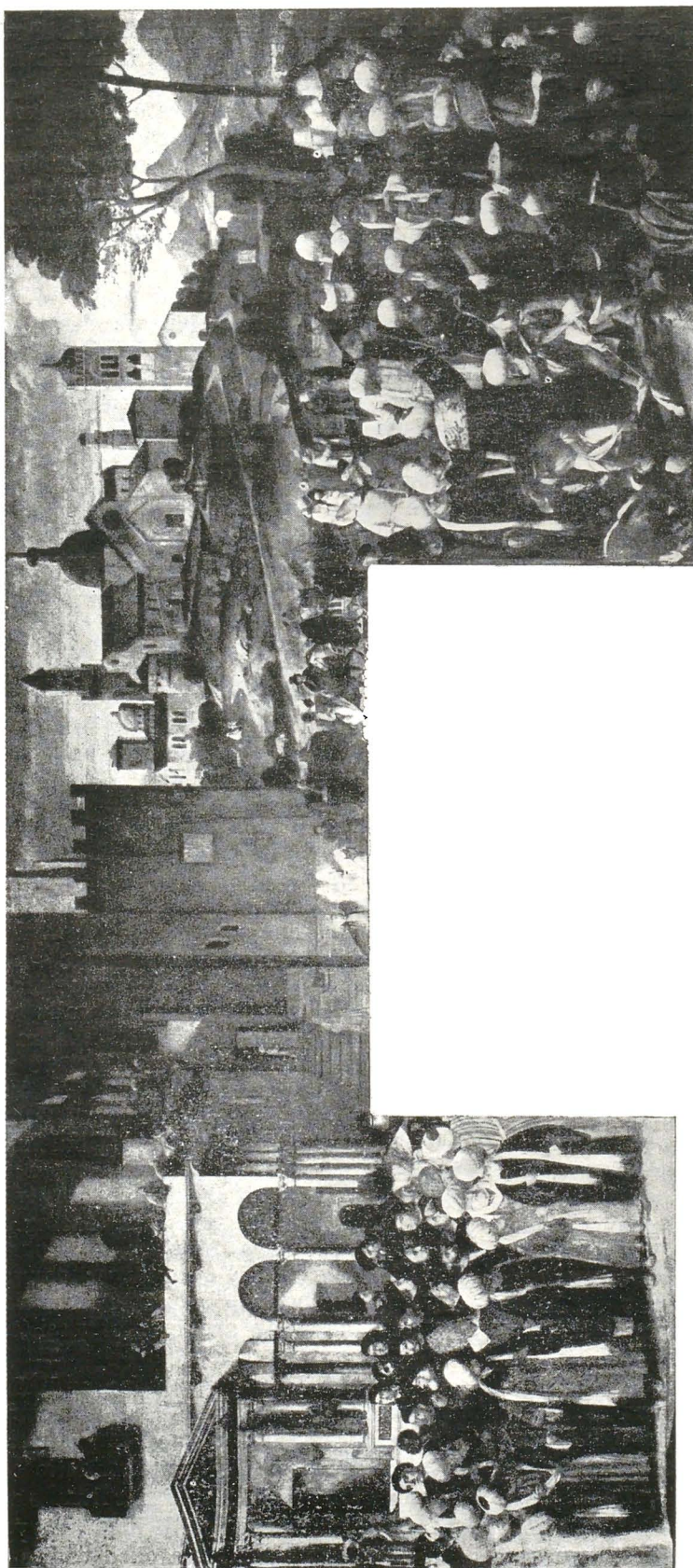


Fig. 3. — Giovanni Bellini (?), *Martirio di San Marco*, Scuola di San Marco, Venice.

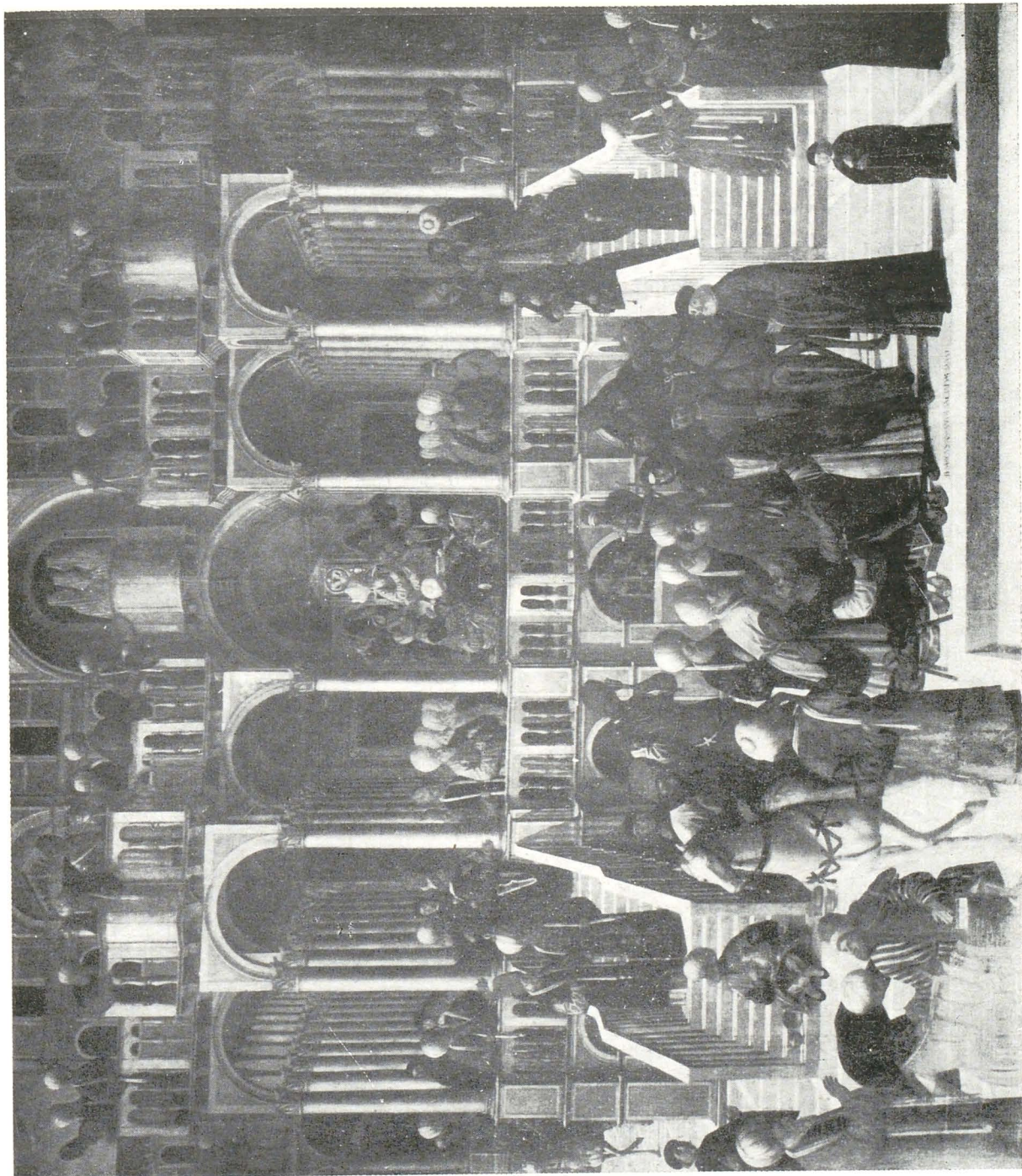


Fig. 4. — Giovanni Mantovani, *The Healing of Ananias*, Scuola di San Marco, Venice.

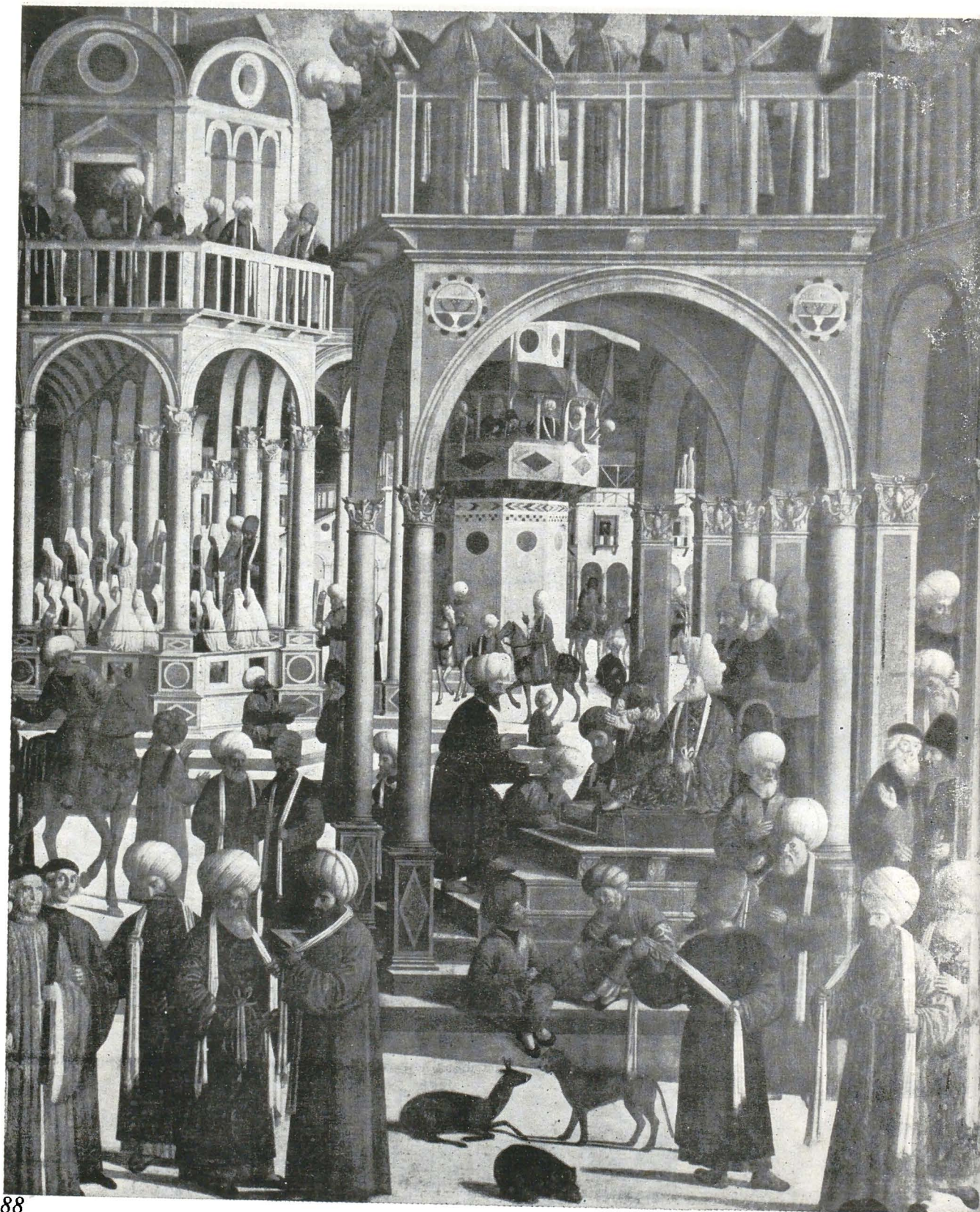


Fig. 5. — Giovanni Mansueti, *Deeds from the Life of St. Mark*, The Ospedale Civico, Venice.

superimposed by balustraded terraces filled with curious onlookers obstructing the façade. The action develops frieze-like in front of the settings. The scenes are crowded with a mixed audience in oriental and Venetian costume. The rhythm of the composition is monotonous and the postures repetitive, in some cases the same pattern is employed in reverse in the same composition, as careful scanning of the painting would reveal. Mansueti also borrowed motifs from other painters: from Gentile he borrowed the group of three veiled oriental women on the balcony in the *Healing of Ananias*, as well as the seated veiled audience crowding the open temple in the *Deeds from the Life of St. Mark* in a manner similar to Gentile's *Preaching of St. Mark in Alexandria*. It even appears that the painter paid a more direct tribute to his master by incorporating his portrait⁹⁷ in the central group of figures in the second row, on the extreme left in the *Deeds from the Life of St. Mark*. The motif of the horse raising its foreleg and the stooping rider is interestingly enough borrowed from Cima's *Healing of Ananias*, Berlin Museum, which will be discussed in connection with a fourth painting representing a scene from the life of St. Mark by Mansueti, signed and dated 1499. This suggests that Mansueti collected motifs from various painters which he "stored" and used after many years, and therefore was conservative, not only in taste but also in method. The *Healing of Ananias* represents one of the saint's healing miracles that led to the conversion of Ananias to Christianity⁹⁸, as the *Baptism of Ananias* tells us. The painter's signature on the cartellino, placed on the back of a seated camel on the left reads: "Joannes de Mansuetis fecit". There is a Latin inscription at the feet of St. Mark: "B. Marcus Anianum Sancia-tum sanat". There is also a hitherto unnoticed inscription, only partly legible on the tool-box: "Beatus Marcus Ani... /una vulneratũ san / multos / alios / ad/cr.../. A drawing in Berlin⁹⁹ with the same subject is attributed to Giovanni Bellini and connected with the relief of the same subject executed by Antonio Rizzo for the Scuola di

San Marco, for the façade and subsequently replaced by a relief attributed by Sansovino to Tullio Lombardo. It appears that Mansueti also used the drawing for the central composition in his painting with the same subject. The situation is analogous with the case of the *Miracle at San Lio*, which reinforces my belief that the drawing in the latter case is not by Mansueti and in both cases he incorporated drawings executed in all probability by his masters in his works. The smaller canvas representing *The Baptism of Ananias* depicts the act of Baptism, which takes place against a similar architectural setting. This time Mansueti's source of inspiration was Carpaccio: the little white dog on the right is borrowed from Carpaccio's motif in the *Portrait of a Cavalier*, in the Thyssen collection, Lugano, although the positioning of the dog seems to lose its point in the transposition. The polygonal tower topped by a lantern crowned with the Turkish Crescent, visible behind the Oriental leaning over the central projecting balcony could also be of Carpaccio's inspiration¹⁰⁰.

Iconographically, the painting representing *Deeds from the Life of St. Mark* seems to provide the link between Gentile's *Preaching of St. Mark in Alexandria* and Vittore Belliniano's *Martyrdom of St. Mark* and if the order of the arrangement of the paintings in the hall of the Albergo, as suggested in this chapter, is correct then the narrative develops from right to left, starting with Gentile's *Preaching in Alexandria* on a separate wall and continued towards left with Mansueti's *Healing of Ananias* and the three *Deeds*, which are, starting from the right: *The Judgement of St. Mark*, *The Arrest*, *Christ's Visit in Prison*, after which St. Mark was allegedly martyred the following day (the 25th of April)¹⁰¹, event represented in Belliniano's *Martyrdom of St. Mark* which closes the cycle on the left. The *Baptism of Ananias*, whose format is different from the rest of the paintings was presumably meant for the space between windows on the wall facing the piazza and singled out from the flow of the narrative for reasons of space.

Mansueti painted a separate canvas representing *The Arrest of St. Mark*, signed and dated 1499 in the Liechtenstein Gallery, Vienna¹⁰², which belongs to a cycle of paintings contributed by Mansueti, Lattanzio da Rimini and Cima da Conegliano for the Zen Chapel in the church of Santa Maria dei Crociferi¹⁰³, already referred to. The action takes place against an architectural background similar to the one employed in the *Baptism of Ananias*, painted 25 years later, but there is a noticeable difference in scale and organisation. In the former composition, the painter employed larger figures in relation to the setting, while in the *Baptism*, the relation between figures and architecture is more convincing and the figures better integrated. The scene of the Arrest is entirely populated by an oriental audience. The inscription in the cartellino under the foot of the Turk in the centre seems to be a list of names, which it was suggested¹⁰⁴ were members of the Confraternity of Silk Weavers who were the concessionaires of the church (see note 54). The list reads: "S(er) iac(om)o de simon S(er) antt(oni)o de nasscho S(er) iac(omo) benjlaqua S(er) felip(po) de bel(t)rame S(er) zuane de Zorzj S(er) alberto darjn S(er) fermo di stefano S(er) nicholo de marchio S(er) mjchiel/nerzo S(er) alesio de andrea questj so lj g(i)udezj dj pro/ nedadorj 1499 adj 18 mar(r)zo". The other two paintings that completed the cycle were Cima's *Healing of Ananias* in Berlin, already referred to¹⁰⁵ and *The Preaching of St. Mark* by Lattanzio da Rimini, of which only a drawing in the Chatsworth collection (fig. 6) exists. Nothing is known about a fourth painting belonging to the cycle mentioned by Boschini as "de un autore più antico ed incerto". Chronologically, the *Arrest of St. Mark* must have been painted between the execution of *The Miracle at San Lio* of 1494 and *The Healing of Benvegnudo's Daughter* datable after 1501 and could partly explain the long interruption between their execution.

Finally, I wish to consider three small paintings representing scenes from the New Testament, now in the Sacristy of the church of San Martino

in Burano and the two scenes from the life of St. Augustine in the Ministry of culture, the Hague (nr. 2818).

In the former case, the paintings are not signed and the attribution to Mansueti is made on stylistic grounds. The paintings were seen in the Sacristy of the church of San Martino by Boschini and Zanetti¹⁰⁶, who both described them as "della maniera de Bellini". More recently, it has been agreed¹⁰⁷ that Mansueti was the author. The subjects of the paintings are: *The Epiphany*, *The Flight into Egypt* and *The Betrothal of the Virgin*. There is a close similarity between the *Epiphany* and the signed painting of the same subject in the Museo Civico, Verona. In both cases Mansueti used the open-frame shed derived from Jacopo Bellini's sketchbook¹⁰⁸, which he employed in a few other composition of the same subject¹⁰⁹. The Holy Family is flanked in both examples by adoring shepherds on the right and four riding figures in oriental costume, possibly the Magi on the left. The motif of the flying angels and the characteristic landscape with thinly silhouetted trees against the horizon, not unlike Cima's landscapes, accentuate the similarities. A lay figure, presumably a donor, dressed in brown in both cases¹¹⁰, is seated on the extreme left. The Verona version of the *Epiphany* is populated by a profusion of animals filling the foreground and the distance. The Burano version is more austere, but the painter introduced his animals in another of the Burano panels, namely the *Flight into Egypt*. It appears that the unusual iconographical element of the heraldic looking dragons, also used by Jacopo Bellini¹¹¹, is justified in the case of Mansueti by the iconography of the *Flight*¹¹². The third canvas, representing *The Betrothal of the Virgin* is reduced compositionally to a frieze of seven figures flanking the central group of the priest and the Virgin and Joseph on either side, against the bare walls of a church. The *Life of St. Augustine* in the Hague is also unsigned. There is no mention of this painting in the old sources and the attribution to Mansueti is recent¹¹³. The only interesting clue is the coat of arms above the door opening into a courtyard on the

right half of the painting, belonging to the Bernardo family (see note 45). The two scenes represented in the painting are: *St. Augustine Praying* on the left and *The Vision of St. Augustine*¹¹⁴ on the right. The painter indicates in the painting unity of place by introducing details such as the monk holding a pole with a white shirt hanging at the top, as well as identical archi-

tectural details in both scenes and passage of time by representing the saint as a young clean shaven monk on the right and as a bearded man on the left. According to the *Golden Legend*¹¹⁵, the saint founded a monastery, was ordained himself and later elected bishop. The *Golden Legend* does not mention however the episode of the *Apparition of St. Jerome*, it appears that

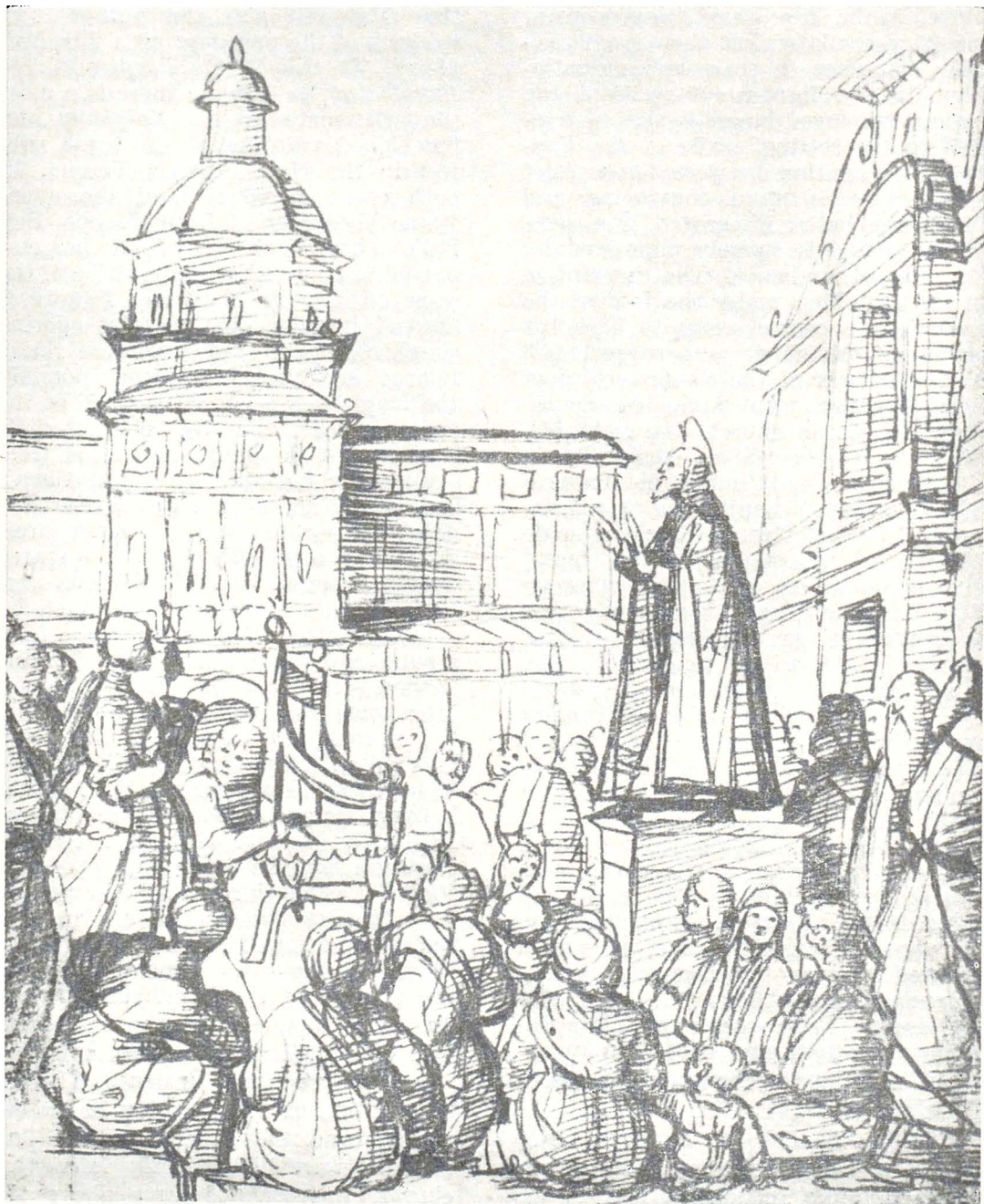


Fig. 6. — Lattanzio da Rimini, *The Preaching of St. Mark*, The Chatsworth Collection.

the source of its iconography was different ¹¹⁶.

Mansueti was also a prolific painter of devotional subjects, mainly *Madonna and Child* groups. His devotional works will be considered in the next section.

III. DEVOTIONAL PAINTINGS

Giovanni Mansueti painted and signed a large number of devotional paintings, but so far no attempt has been made to assess them either on their merit or within the wider context of Venetian painting at the end of the 15th and the beginning of the 16th century. Contemporary art criticism contented itself to label him "noioso" ¹¹⁷, and dismiss him.

This section will attempt, not so much to make a value judgement on his works, but rather to carefully analyse the prototypes selected by the painter and the way he utilized them and thus to throw perhaps some light on Quattrocento workshop practice.

His religious work can be divided into two main categories: large altarpieces and small devotional paintings for private use. In the former category, three of the paintings are signed and dated, enabling us both to assess his stylistic development at various points in his career, as well as to suggest a possible chronological order for his small devotional paintings, none of which are dated.

The earliest signed and dated painting by Mansueti known to us is the *Allegorical Representation of the Trinity* ¹¹⁸, in the National Gallery, London (fig. 7). If the date — 1492 — is correct, the work constitutes the earliest known ¹¹⁹ example of Mansueti's paintings and therefore an important document regarding the beginnings of his career. Sansovino ¹²⁰ mentions as having seen a "crocifisso di Sagrestia fu di Giovanni Mansueti", in the Sacristy of the church of Santa Maria dei Crociferi. Neither Ridolfi, nor Boschini or Zanetti made any reference to this painting, only Zanotto ¹²¹ mentions a *Cristo in croce con la Vergine e San Giovanni*. Until recently ¹²² the painting was listed among missing works by Mansueti, but eventually it was decided ¹²³ that the painting referred to by

the old sources was the one in the possession of the National Gallery, London. At closer analysis, it appears that Giovanni Bellini provided an important source of inspiration for Mansueti at an early stage of his career: comparison between the central group in Mansueti's painting and the lunette belonging to the *Nativity* tryptich painted by Giovanni Bellini ¹²⁴ for the church of Santa Maria della Carità, now in the Academy ¹²⁵, Venice, indicates that Mansueti was connected with the Bellini workshop. The motif of the *Trinity with Christ Crucified* is in fact traceable back to Jacopo Bellini's sketchbooks ¹²⁶. There is also a certain similarity between the group of the Madonna, St. John the Evangelist and the kneeling Magdalen, surrounding the Holy Group in Mansueti's composition and the same group from the bellinesque *Crucifixion* in the Pesaro Museum, datable in the 1470's ¹²⁷. Compositionally, this is one of Mansueti's earliest stage-effect arrangements, whereby he used architecture as a dividing screen, placing the action in the foreground, across the width of the canvas. The patterned floor, the elaborate throne flanked by open arcades that lead the eye into the distant landscape, the semicircular projecting balconies with putti-like angels and the domes perched above the small tympana, foreshadow the elaborate architecture of his narratives. Iconographically, the *Trinity* is an unusual subject among Venetian painters and Mansueti's only predecessors were Jacopo and Giovanni Bellini, but the Florentine painters employed it more often ¹²⁸ and it is not impossible that Jacopo Bellini borrowed the motif from them. Stylistically, the characters crowding the scene are stiffly rendered and squat, their movements recalling those of puppets. Characteristically, he made use of the central motif in another unsigned and undated small version of the *Trinity*, attributed by the old sources ¹²⁹ to V. Catena, now in the Sacristy of the church of San Simeone Grande, Venice. The decorative motif of inlaid marble decorating the back of the throne, as well as the triads of heads of angels are very similar to Giovanni Bellini's Pesaro *Coronation*, in the Civic Museum, Pesaro ¹³⁰, which

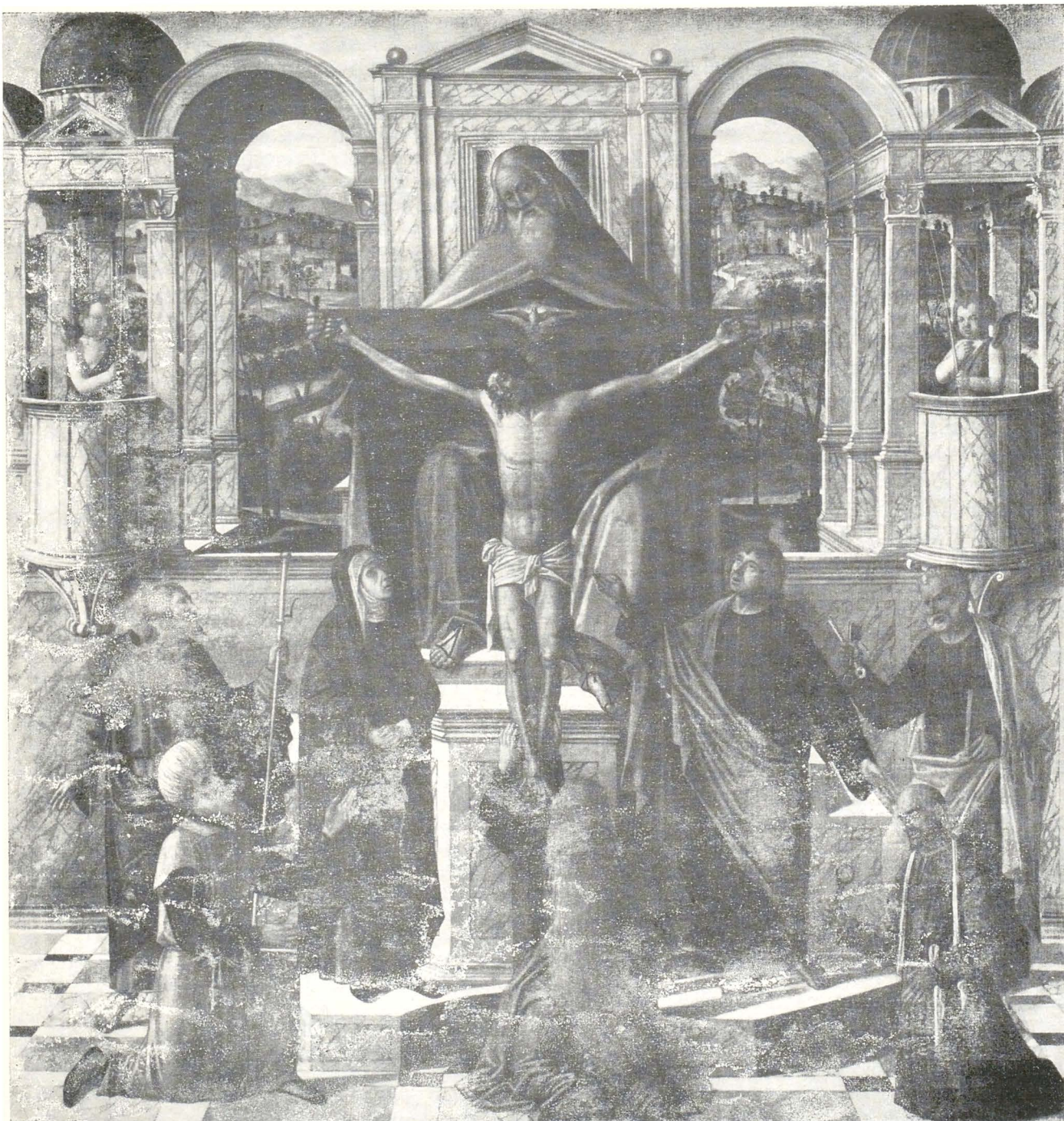


Fig. 7. — Giovanni Mansueti, *Allegorical Representation of the Trinity*, National Gallery, London.

constituted more than likely Mansueti's inspirational source. The group of the Holy Father holding the Crucifix, is nearly identical with the group in the National Gallery *Allegorical Representation of the Trinity*, down to the detail of Christ's loin-cloth.

The second signed and dated altarpiece is a *St. Sebastian with Four Saints*, formerly in the church of San Francisco, Treviso, now in the Academy, Venice¹³¹. The signature reads: "Hoc enim Johannis de Mansuetis opus est 1500". The painting was recorded by Ridolfi¹³²,

who erroneously described it as "una tavola con Maria Vergine e molti santi lavorate con la solita sua diligenza". It represents St. Sebastian at the column, flanked by SS Francis and Roch on the right and SS Gregory and Liberale on the left. There are similarities between this painting and the two paintings executed by Mansueti for the Magistrato del Cattaver, datable according to Moschini-Marconi after 1502 and at circa 1499 in Ludwig's opinion (see p. 80).

The motif of St. Sebastian and the heavily patterned floor are very similar in both cases and furthermore, an embroidered motif of St. Sebastian, visible on the border of St. Liberale's mantle is identical with the St. Sebastian used in one of the two paintings referred to above. If the latter constituted however the source of inspiration for the embroidered motif, then Ludwig's dating is correct. Although it would be difficult to establish the correct chronological order of execution, the artistic quality of the *St. Sebastian with Four Saints* is noticeably superior. Mansueti also seems to have borrowed motifs from Alvise Vivarini and Cima: the figure of St. Francis in Mansueti's composition is identical with that of the saint in Cima's *Olera* polyptych, Bergamo¹³³, datable about 1489, which in turn was in all probability borrowed from Alvise's version of the saint from his *Sacra Conversazione*, in the Academy, Venice¹³⁴, of 1480. There are also similarities between the version of St. Roch in Mansueti and Cima's compositions, although the resemblance is not as close as in the case of St. Francis. There is a small drawing in the Academy¹³⁵, representing the central motif of the *St. Sebastian and Four Saints*, attributed to Mansueti on this basis. Comparison between it and the painting constitutes an unsatisfactory proof not only stylistically: the St. Sebastian in the drawing appears to have been intended for a landscape, and there are differences in the arrangement of the loin-cloth as well as the positioning of the hands tied above the head. We are faced with a similar problem to the one regarding the authorship of the preparatory drawing for *The Miracle at San Lio*: in both

cases a drawing superior in quality had been attributed to Mansueti on the basis of the existence of a signed painting and in both cases the similarities appear superficial at closer analysis. The drawing representing St. Sebastian was in all probability a workshop simile, possibility reinforced by the drawing on the verso representing a *Madonna and Child* as well as an incomplete sketch of the head of a saint and a few words such as "ducati XX", "oro" which suggest that the artist made a preliminary sketch and worked out the price it would cost the prospective patron for the finished work, including the amount of gold used for the painting. The drawing is unpublished¹³⁶ and authors referring to the drawing of St. Sebastian omitted to mention the drawing on the verso. Comparison between the execution of the two drawings leave little doubt that they are by different hands, which reinforces the view that St. Sebastian constituted a workshop simile which Mansueti used in one of his compositions. The conclusion so far, regarding the drawings attributed to Mansueti seems to be that he did not execute any of them and that he was relying on workshop drawings for his compositions. There is another drawing associated with the name of Mansueti: it is a drawing of a standing figure on the back of a large painting representing the archangel Gabriel, in the deposits of the Academy, Venice¹³⁷. It has been suggested¹³⁸ that the painting is a fragment of an altarpiece representing the *Annunciation* painted for the church of S. Elena in Isola by L. Bastiani, later dismembered. In the 1924 catalogue of the Academy, Venice, the painting was for the first time associated with the name of Mansueti and it was suggested that it was painted for the Scuola della Carità¹³⁹, passing in the possession of the Academy in 1807. Although the 1955 catalogue lists it under the name of Mansueti, the author seems now to doubt his authorship, regarding both the painting and the drawing on the back and to attribute them to Lazzaro Bastiani¹⁴⁰.

Finally, the last dated work by Mansueti, which constitutes also the last known dated work by him, is the altarpiece representing a *Madonna and Child*



Fig. 8. — Giovanni Mansueti, *Madona and Child with Saints and Donors*, Zianigo, The Parish church.

with *Saints and Donors* on the lower level, an *Annunciation* in the upper register and *God the Father* in the pinnacle, now in the Parish church of Zianigo (fig. 8). The signature reads: "Joannes de Mansuetis Pinxit". The date is however curiously written: MCCCCCX8. The addition of the figure "8" at the end of a row of Roman characters arises suspicion as to its authenticity, although it seems difficult to suspect any reason for a later addition of a figure in order to alter the date of execution. It seems more reasonable to assume that the mistake was made during a later date restoration, although even the date 1510, written with Roman characters would place the painting among Mansueti's mature works. There seems to be no obvious reason to doubt however that the date written on the painting — 1518 — is the correct one, in spite of its incongruous notation. The only reference to this painting existing in the literature is a short note by S. Moschini-Marconi, who discovered it in 1948¹⁴¹. Nothing is known about the history of this painting, although Moschini-Marconi suggested that the painting was originally intended for the main altar of the church of Zianigo. The

painting must have been removed from the main altar at a later unknown date and it is now replaced by a painting of G. B. Tiepolo. It now hangs above the door in the left hand side transept. This type of tiered composition was by no means unusual in the Quattrocento. Both Ridolfi¹⁴² and Boschini¹⁴³ referred to a painting (now lost) by Gentile Bellini, which they described as representing a *Virgin and Child between SS Catherine and Daniel*, with a *Virgin Annunciate* in the upper course and *God the Father* in the pinnacle commissioned for the Scuola dei Mercari¹⁴⁴. Similar types of compositions in tiers, both by Giovanni Bellini and Carpaccio have survived¹⁴⁵. The central motif of the Madonna and Child seems derived from the bellinesque *Madonna and Child*, Frankfurt Museum (see note 25). This motif seemed popular with Mansueti, who used it on more than one occasion¹⁴⁶. The SS Sebastian and Roch on the extreme left and right as well as the patterned floor have been already used with slight alterations in his earlier signed painting representing *St. Sebastian with Four Saints* in the Academy, Venice, whilst the angels (both the musician angel and

the angel of the Annunciation) are very similar to the ones Mansueti used in a signed but undated altarpiece representing *St. Matthew Enthroned with Saints*, coll. Italo Brass, Venice. The signature reads: "Opus Joannis de Mansuetis discipuli domini Johannis Bellinus". The possibility of Mansueti's apprenticeship in the workshop of Giovanni Bellini was already discussed (see note 21). Not only the signature but some of the details such as the musician angels and St. Benedict, on the left suggest dependence on Giovanni Bellini as comparison with the latter's signed and dated altarpiece in the church of Frari, Venice, indicate. There are also similarities between this painting and the Zianigo altarpiece: the angel on the left of St. Matthew in the Brass painting is nearly identical with the angel of the *Annunciation* in the upper tier of the Zianigo painting and the patterned decorations against the golden background of the niche enclosing the throne are identical. These similarities suggest that the *St. Matthew Enthroned* belongs to Mansueti's mature style of the second decade of the Cinquecento and doubtless constitutes one of his finest achievements. Comparison between his earlier monumental works such as the London *Allegorical Representation of the Trinity* and even the later *St. Sebastian with Four Saints* and on the other hand the Zianigo altarpiece or *St. Matthew Enthroned* show considerable improvement in execution: the movements of the characters are more fluid and natural and the painter succeeds in tying them up in a compositional scheme, rather than scattering them across the canvas in a narrative fashion. The squat proportions and clumsy gestures have been replaced by better articulated figures and the peculiar combinations of colour, such as: orange with dark red or pink and green used especially in the *St. Sebastian with Four Saints* were given up in favour of a predominant use of blue and red as well as brown. The colours are subdued and thinly applied, unlike Giovanni Bellini's brilliant colours, a characteristic which seems to apply to all his work, both narrative and devotional, throughout his output. The engraving which I have

found in the Correr Library, Venice, of *St. Matthew Enthroned*, already referred to, suggests that the painting enjoyed sufficient popularity to be reproduced in an engraving.

In the second half of this section, I wish to discuss Mansueti's small religious panels, most of which were probably private commissions. For convenience purposes they can be divided into two categories, according to subject-matter: *Madonna and Child* with or without attendant saints and single figures, usually in a landscape. Some of these paintings are signed but none are dated or documented and the suggested chronology will be based only on stylistic comparison with his dated work.

To the first category belong five paintings signed by Mansueti, two of which represent only the *Madonna and Child*, whilst the other three include saints and in one case a kneeling donor. In all the cases the Madonna is represented three-quarter length, holding the sitting Child on her left or right knee. The Holy Group is rendered against a landscape or alternatively on a neutral background. It appears that Giovanni Bellini and Cima were Mansueti's chief source of inspiration, view supported by the fact that almost all the *Madonna and Child* motifs as well as some of the saints, can be traced to prototypes employed both in Giovanni's workshop and by Cima. The two *Madonna and Child* groups belong to private collections: the Cini collection, Venice¹⁴⁷, and the collection of Mrs. Pritchard, London¹⁴⁸. The Cini Madonna is represented suckling the Child, whilst two angels hovering above her head hold a jewelled crown. The fragmented signature on the left reads: "oannes/de man/uetis/opus/". There is a strong resemblance between this Madonna and the bellinesque *Madonna and Child* in the National Gallery of Art, Washington DC¹⁴⁹, down to the detail of the two folds on the naked Child's stomach, the positioning of the legs and the three-quarter posture of the Madonna, slightly turned towards left, with the head inclined. Iconographically however, the motif of the crowning of the Madonna by angels is unusual and so is the richly embellished crown which

recalls Flemish painting. Another unusual characteristic is the quality of colour: the colours have a translucent brilliance that no other of Mansueti's subdued colour schemes have and a concern for textures as well as an ability to differentiate them, which explains the initial attribution of the painting to Antonello da Saliba, although the types of Christ Child and the two angels are unmistakably Mansueti's, down to the peculiar detail of articulating the wings of the angels on their arms rather than the back — feature already noticeable in Mansueti's earliest known representation of angels: the National Gallery *Allegorical Representation of the Trinity*. The Pritchard Madonna is also traceable to a bellinesque type, as comparison with the *Madonna and Child* in Frankfurt Museum, already mentioned in connection with the Zianigo altarpiece indicates. Mansueti introduced however a few alterations, such as the position of the Madonna's hands, who instead of holding the Child's right leg, points towards him. The kerchief covering her head in Mansueti's panel is also altered. The group, unlike the bellinesque example is placed against a landscape with winding paths, thin silhouetted trees and hills on the horizon line, recalling Cima's peaceful landscapes. Two other *Madonna and Child* groups are attributed to Mansueti on stylistic grounds and in both cases the central group of the Madonna and Child is very similar to the Pritchard Madonna: these are the *Sacra Conversazione with Donor*, in Omaha, U.S.A., and the *Sacra Conversazione in the Academy*, Venice¹⁵⁰. In the Omaha group Mansueti reverts to the bellinesque prototype by eliminating the landscape and introducing the gesture of the Madonna holding the Child's right foot. In the Academy painting, the Child is reclining towards left to bless the kneeling donor, but the positioning of his limbs leave little doubt that it was derived from the same prototype as the Omaha group and the Pritchard Madonna.

To this list we can add the Madonna and Child group from the signed and dated altarpiece in the Parish church of Zianigo already discussed, although in this case the Child is standing, but

the positioning of the limbs is unaltered. Finally, an unsigned painting on the market in Berlin in 1927¹⁵¹ seems to employ the same prototype as the Zianigo altarpiece. The similarities existent between the *Madonna and Child* in the Pritchard collection and the central group of the Zianigo altarpiece suggest a late date for the small panel, possibly the second decade of Cinquecento, as well as for the Cini Madonna, whose high-quality of execution would place it among Mansueti's mature paintings, although there is a possibility that the latter was repainted at a later, unknown date.

The three *Sacra Conversazione* by Mansueti known to us are: *The Virgin and Child with SS Jerome and John the Baptist*, formerly in the Augusteum, Oldenburg¹⁵², *The Madonna and Child with Two Donors*, collection Chalandon, Parcieux (near Lyon) and the *Madonna and Child with St. Jerome*, Verona Museum¹⁵³. An original feature in the panel from the Chalandon collection is the reclining position of the enthroned Madonna, who seems to try to reach the Child. The group is flanked by St. Jerome on the left and St. John the Baptist on the right, and placed against a landscape. The central group is developed from the type employed in the already mentioned Cini Madonna. The *Sacra Conversazione* from the Chalandon collection, in which van Marle sees the influence of Carpaccio¹⁵⁴ seems to me closer to Cima and comparison with the *Repause from the Flight into Egypt*, Gulbenkian collection, Lisbon attributed to Cima by Berenson¹⁵⁵ (see note 29) show a similarity not only between the facial types of the saints but also the position of the Child seated on the right knee of the Madonna in a gesture of benediction. A further parallel can be found between St. John the Baptist in Cima's painting and the St. John the Baptist in the Chalandon painting, although Cima might have been in turn influenced by the bellinesque type of St. John the Baptist employed in the *Sacra Conversazione*, Louvre, Paris¹⁵⁶, especially regarding such details as the pointing of the finger and the cloak fastened on the right shoulder with a knot. The Verona panel follows the traditional

bellinesque formula of a three-quarter length Madonna holding the Child, set against the cloth of honour, or alternatively against a landscape. The St. Jerome is similar to the St. Jerome used by Mansueti in the Chalandon panel. The Child, seated on the left knee of the Madonna recalls the Child in the *Madonna and Child* group, Roscoe collection, Liverpool¹⁵⁷, attributed here to V. Catena. The landscape providing the background visible on the sides of the elaborately patterned cloth of honour in Mansueti's painting is very similar to the landscape constituting the background in the *Madonna and Child* in the Pritchard collection and the *Sacra Conversazione with Donor*, the Academy, Venice: the painter filled the space with winding paths suggesting recession, creating at the same time a complex pattern, enlivened by the tall feathered trees profiled against the horizon, not unlike Giovanni Bellini's delicate silhouetting of trees, but without creating the feeling of air circulating and atmosphere characteristic of the latter. Mansueti proved a more entertaining painter in the second category of small paintings with subjects taken mainly from the *Lives of Saints* as well as scenes from the New Testament. A favourite subject, which he painted on more than one occasion was *St. Jerome*, a favourite saint in Venetian iconography¹⁵⁸, which also gave him the opportunity of returning to the descriptive scenes filled with a profusion of details, of which he seemed so fond. Two signed panels representing *St. Jerome* are known to us, as well as one engraving and an attribution. The two signed paintings are: *St. Jerome in a Landscape*, Carrara Academy, Bergamo¹⁵⁹ and the *St. Jerome* in Bristol Museum¹⁶⁰, formerly F. Cook collection. In both cases the painter represented the saint in a landscape crowded with action. The signature on the panel from the Carrara Academy reads: "Joannes de Mansuetis faciebat". The kneeling saint is reminiscent of the St. Jerome in the *Madonna and Child with St. Jerome* in Verona Museum. The surrounding landscape is filled with animals, shepherds, washing women and men in Oriental attire. The painter seems to delight in juxtaposing unrelated details, without concern for

scale or compositional order in an almost medieval *horror vacui*. He pays however great attention to details as examination of each of the animals indicate, sometimes borrowing motifs from other painters, in his usual manner. The carpacciesque white dog already used in the *Baptism of Ananias*, Brera, Milan (see p. 90) appears again on the extreme left, rendered in good company with a bear and a weasel, balanced on the extreme right by a more domestic range of animals, such as the goats and grazing cows scattered in the foreground. In this type of agglomeration of details in a landscape, Mansueti comes closer to Carpaccio than to Giovanni Bellini and Cima, who seemed to constitute the chief inspirational sources for his *Madonna and Child* paintings. Carpaccio also displayed a similar fondness for animals and everyday details and both he and Mansueti share in common a quality of being "verbose", unlike Giovanni Bellini, who appears restrained even in subjects which require descriptiveness, such as his *St. Francis in Ecstasy*, Frick collection, U.S.A.¹⁶¹ An engraving of this painting exists in the Correr Library, Venice¹⁶², and it reproduces all the details from the painting. An unsigned version in reverse of the *St. Jerome in a Landscape*, from the Carrara Academy, which was on the market in Munich in 1927¹⁶³, can be attributed to Mansueti on the strength of the signed version in Bergamo, although in the Munich painting Mansueti left out some of the details including the carpacciesque dog and changed the position of some of the other animals. The *St. Jerome* in the Bristol Museum has the tapestry-like appearance of the Bergamo version, nevertheless its source of inspiration seems to be Giovanni Bellini¹⁶⁴. The detail of the eagle devouring a wild duck on the left, behind the Crucifix, seems interesting iconographically and comparison with Giovanni Bellini and Carpaccio¹⁶⁵, who both used similar motifs in their works, raises the question of their symbolical significance. There is a drawing mentioned by Tietze-Conrat¹⁶⁶ which has apparently a certain general resemblance to this painting, attributed to Benedetto Montagna. The author's comment however is that "it combines a dryness

of execution with an obvious pleasure in abundant landscape detail, that seem the main characteristic of Mansueti's, words which summarize Mansueti's style very well. It is interesting to compare this version of *St. Jerome* with Giovanni Bellini's approach to the subject: Giovanni Bellini always placed St. Jerome in the "wilderness", from the earliest known version in the Barber Institute, Birmingham, to the later ones in the National Gallery, London and the National Gallery, Washington. The saint is represented seated on a rock, either facing or against a stony mountain with the cave in which he found shelter. This motif inspired more than likely Mansueti's version of St. Jerome in Bristol. Bellini usually opens up a window towards the distant landscape, framed by the surrounding rocks, crowding the foreground, but details are scarce and used with economy. No animals populate the landscape surrounding St. Jerome in the London version, accentuating thus its stony hostility. In the Washington version, he introduced — apart from the lion, tucked away in a corner — a lizard, a couple of hares and a squirrel. Mansueti however, used an interesting solution, which combined the iconographical requirement for the desert, where the saint withdrew to meditate, with his love of details by juxtaposing two separately conceived halves in a unified composition, not unlike Jacopo Bellini's sketchbooks. But whilst in the case of the latter it is arguable¹⁶⁷ whether the landscape added to the main action group was a latter addition, or he intended them as a unified composition, Mansueti deliberately used the two separate halves, with an odd end result: the lefthand of the composition with the receding landscape populated with shepherds tending their sheep, the dense forest on the extreme left, populated with wild animals and the architecture in the background is conceived as an independent unit. The unit on the right with St. Jerome and his lion, appears also as a separate unit. The juxtaposition of the two separately conceived resulted in such incongruities as the appearance on the same plane of the large figure of St. Jerome on the right and the much smaller fi-

gure of the seated shepherd playing the bag-pipe on the left, which constitutes the starting point for the diminishing of figures populating the landscape. The motif of the dense forest, with the tree trunks aligned tightly together, used by Mansueti only in this composition as well as the standing shepherd on the left in the middle-ground, leaning on his staff are in all probability borrowed from Giovanni Bellini as comparison with the latter's two versions of *The Assassination of S. Peter Martyr* in the National Gallery, London, and the Courtauld Institute¹⁶⁸ suggest. There is a parallel between Giovanni's screen-like arrangement of the forest with its upright trunks and minutely described foliage used in both versions of *The Assassination* and Mansueti's rendering of the forest as well as between the tree-cutter leaning on his axe in Giovanni's Courtauld version and Mansueti's shepherd in the middle-ground. Consequently Mansueti's painting belongs to his mature period, and is datable after 1509.

Finally, among the New Testament paintings, the *Pietà* was painted by Mansueti on several occasions, although only one version, namely the one in the Carrara Academy, Bergamo¹⁶⁹, is signed. The unusual iconography of the Madonna supporting the body of her Son on her knees, could have been derived from Giovanni Bellini, by whom there is a signed version of the *Pietà* in the Academy, Venice¹⁷⁰, as well as an attributed painting in a private collection in Bergamo, also attributed by some critics to Carpaccio¹⁷¹. Another version of the *Pietà*, which resembles Mansueti's version even closer is Bassaiti's *Pietà* in Dobrée Museum, Nantes. A grisaille representing an identical version of Mansueti's 'Pietà' in Bergamo but in reverse exists in the Cini collection, Venice. The technique of grisaille was seldom used in Venetian art and therefore the interpretation of the few existent ones poses questions as to their purpose. Another grisaille representing a *Pietà* in the Uffizi gallery¹⁷², Florence, and attributed to Giovanni Bellini is considered by some critics to be an unfinished work¹⁷³, although its high quality point to a contrary conclusion. The same can be

said of Mansueti's grisaille which seems almost certainly to have been intended as a finished work. The fact that both Giovanni Bellini and Mansueti chose the same subject for this special technique would have indicated a connection between the grisaille techniques and certain religious subjects, perhaps from the Passion, had it not been for two other grisaille works known to me: *Daniel and the Lion* by Cima, also attributed to Mantegna¹⁷⁴, in the Pinacoteca Ambrosiana, Milan¹⁷⁵, and a panel representing *Christ at Emmaus*, on sale at Sotheby's¹⁷⁶, attributed to Mansueti. The figure of Christ in the *Supper*, is very similar to that of Mansueti's signed *Blessing Christ*, Göttingen Museum, but certain other details, notably the seated pilgrim wearing a large hat on the left and the standing oriental, are probably derived from Giovanni Bellini, if one compares them with an engraving by Pietro Monaco, after Giovanni's destroyed painting which represented the same subject¹⁷⁷. It appears therefore that the technique of grisaille is not connected either with the representation of certain religious subjects or indeed as in the case of Flemish painting or that of Mantegna, attempting to emulate the effect of relief or free standing sculpture. Considering the scarcity of these examples, as well as the lack of information it is difficult to draw a conclusion, based on four seemingly disparate examples. In the case of Mansueti the interesting fact is that the Cini grisaille is a reversed version of the Bergamo *Pietà*. The sizes of the two panels do not coincide, although there is very little difference: the Bergamo painting measures 55 × 89 cm, whilst the Cini grisaille has 51 × 86 cm. The only possibility that springs to mind is that they were private commissions for less affluent patrons, although it is also possible that they were in some way commemorative paintings. Mansueti's unsigned version of the *Pietà*, Urbino Museum¹⁷⁸, resembles Cima's version in the Modena Gallery, especially in the detail of the seated Christ. The St. John Evangelist on the left, in Mansueti's painting is very similar to the one in the Bergamo version of the *Pietà*. Chronologically, the *St. Jerome* group of paintings, with

the exception of the Bristol *St. Jerome* whose date has been already discussed, belong to Mansueti's mature period, possibly after 1510 — the date of the *Portrait of a Cavalier* by Carpaccio, in the Thyssen collection, Lugano — (see p. 99), from which he more than likely borrowed the motif of the dog. Their modest size suggests that they were private commissions. His *Madonna and Child* groups are also datable in his late period, perhaps the second decade of the Cinquecento, when he painted some of his finest altarpieces, such as the signed Zianigo altarpiece, which bears the date 1518 and the *St. Matthew and Saints*, datable the same period as the Zianigo altarpiece, when Mansueti was under the influence of Giovanni Bellini and Cima. It is difficult to suggest a date for the *Pietà* groups of paintings, including the Cini grisaille which is of a particularly high quality. The Urbino *Pietà* in which the characters are stiff and their movements awkward, recalls the *Arrest of St. Mark*, in the Lichtenstein Gallery, Vienna, which bears the date 1499 and I would like to date the Bergamo *Pietà* and the grisaille at about the same time — 1500 — considering their similarity in execution.

Stylistically, Mansueti was more eclectic in his religious output than the narrative one, for which he used a variety of sources of inspiration, including Cima, Carpaccio, Giovanni Bellini and to a lesser extent Gentile. He showed little inventiveness in the motifs he employed and his compositions, when not borrowed from those of Giovanni Bellini — unfold across the canvas in a narrative manner. He seemed to have excelled in the narrative genre, best represented by the paintings he contributed for the two Scuole Grandi: the Scuola di San Giovanni Evangelista and the Scuola di San Marco, which abound with the "quaint" details that earned him the epithet of "naive". Some of his devotional paintings, notably his saints in a landscape, have also an essentially narrative flavour for which his temperament seemed best suited.

CONCLUSION

Giovanni Mansueti emerges from this analysis of his life and work as a painter of minor magnitude but nevertheless of interest to the art-historian, not only as a typical representative of the Quattrocento, but also for the contribution he makes to a better understanding of the complex phenomenon of Venetian painting.

Twentieth century art criticism unanimously condemned Mansueti as a boring painter and the succinct characterisation of his style made by L. Venturi is symptomatic of this attitude. "Egli affolla le scene, con figure tutte eguali e brutte dal naso lungo, dagli occhi grandi di taglio duro, dalla bocca aperta, senza movimento, senza espressione; fantocci di legno che son sanno muoversi nemmeno come burattini". Yet contemporary views cannot be taken as sole criterion on which to judge his work. For Mansueti was essentially a painter of his time and the numerous commissions he received would suggest that his paintings were sought after by the Venetian patrons, which included two of the richest Scuole, namely the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista and the Scuola di San Marco.

My analysis on Mansueti's methods also throws light on workshop practice in 15th century Venice, since in many ways he was a typical representative. Mansueti was a craftsman in his approach to painting: he showed little ability in inventing new motifs and relied rather heavily on borrowed prototypes.

Stylistic analysis of the drawings associated with Mansueti's name indicate that although they constituted preparatory drawings for paintings which were signed by Mansueti, they were not by his hand, fact which supports the view that he used workshop material in his paintings. None of the drawings mentioned in this report can in fact be attributed to Mansueti. He proved however to be selective in his choice of material: he seems to have preferred to borrow motifs from Carpaccio and Gentile Bellini for his narrative scenes and from Cima and Giovanni Bellini for his devotional panels,

both large and small, which indicates that he had the ability to discern the best element for the required genre. The evidence submitted in this report indicates that Mansueti collaborated with all these painters at one stage or another of his career, but his name is especially linked with the Bellini workshop, from an early stage in his career. He seemed to have knowledge of Jacopo Bellini's sketchbooks, from which he borrowed on more than one occasion; there is documentary evidence that he worked in association with Gentile at least twice, contributing narrative paintings for the two Scuole already mentioned and he worked in all probability in Giovanni Bellini's workshop, possibly for a short period of time, view which is supported not only by the fact that he called himself a pupil of Giovanni Bellini but also by visual evidence.

The workshop of Giovanni Bellini specialised in small devotional panels for commercial use and F. Gibbons (*Practices in Giovanni Bellini's Workshop*, Pantheon, 1965, p. 146–155) describes the division of labour on which the workshop operated. From this analysis, Mansueti seems to emerge — at least at one stage of his career — as an apprentice.

The interesting fact is that he also appears to have been a conservative craftsman, because although he lived well into the 16th century, and outlived Giorgione, he never broke his ties with the Bellini workshop and in his practice he is known to reverse to an old motif after many years, in all probability using his pattern-book. (The example given in this report is the motif of the "horse and rider", used by Cima in his *Healing of Ananias*, painted for the church of S. Maria dei Crociferi in 1499 and for which Mansueti is known to have also contributed a painting and which he will use in two of the paintings he contributed for the Scuola di San Marco in 1527). This fact is presumably not only a matter of conservatism but also an awareness of his inability to cope with the new techniques and methods introduced by the new generation of painters of the 16th century.

The conclusion that emerges at the end of this report is that although Giovanni Mansueti was not one of the great painters of the Quattrocento, nor was he the boring and dry artist described by some modern critics, but

merely an honest, even naive, craftsman that obviously loved his skill although he was aware of his limitations and whose paintings certainly appealed to contemporary Venetian taste.

Notes

¹ A series of documents referring to Giovanni Mansueti and his family were published by G. Ludwig in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 1905 (Supplement), under the title: *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Malerei*, p. 61–69.

² 1485, 22 July – Testam...

“Quadpropter ego Maria ad presens uxor specabilis domini Petri Laureadano... Testes: ‘Yo Vector fô de Nicolô Mansueti testimonio pregado e zurado... Yo Zuane fô de Nicolô Mansueti testimonio pregado e zurado’...” (Not. Testamenti in atti Lodovico Talenti, Busta 956 nr. 485) in G. Ludwig, *op. cit.*, p. 63.

³ 1489, mensis lunij die ultimo – Testam...

“Ego Laura filia q.m ser Jacobi Longini et uxor ser Joannis Mansuetis pictoris de confinio Sancti Juliani...” etc.

Testes: Yo Zentil Bellin chondam miser Jachomo testimonio sottoscritti. Yo Cristofolo da Parma depinitor testimonio sottoscritti (Sez. Not. – Testamenti in atti Lorenzo Stella, Busta 877, nr. 862) in G. Ludwig, *op. cit.*, p. 63.

⁴ 1504, 17 agosto... “Ser Zuane Fineti io del ser Alberto si chiama suzo uno lavorier si depiera chomb de legname i soto tera chomo sopra tera si fato chomo afar, el qual lavorier a fato over fato far ser Zuanne di Mansueti depentor in una propieta posta nel confin de Santa Sofia”... (Giudici dell'Esaminador – Investition. Reg. 11 c.e 70). G. Ludwig, *op. cit.*, p. 63–64.

⁵ 1506, 7 marci – Testam... “Ego Laura uxor ser Zanini Mansueti pictoris de contrata sancte Sophye... lasso a mio nevedo Francesco ducati quaranta in anni sie et possendoli avanti aver laro piui caro el qual io in luogo de fiol tolto in luogo de mia fiz Zicilia ala sua morte: lasso a mia fiola Vitoria per suo maridar over monechar ducati duxento”... (Sez. Not. Testamenti in atti Isidoro Bagnolo. Busta 1153 protocollo c.e 45). G. Ludwig, *op. cit.*, p. 64.

⁶ 1509, die 19 septembris – ... “et magistrum Johannem de Mansuetis pictorem uti commissum et procuratorem domine Camille uxoris suae”... (Giudici del Petizion – Sentenze a giustizia l. o 210. c.e 126 t.o). G. Ludwig, *op. cit.*, p. 64.

⁷ Jexus Maria, 1514, adi 10 agosto in Venetia. “Condition dada per mi Zuan de Mansueti de una mia chaxa posta in confin de Santa Sofia, la qual chaxa xe in do afizition una parte a fito ducati 6 a lano e laltra abitava mi, quel a che abittava mi lo dato in dota a mia fia, e mio zenero habita lui dentro” (Dieci Savi sopra le Decime in Rialto. Estm. 1514. B. num. nuov. 68). G. Ludwig, *op. cit.*, p. 64–65.

⁸ 1515, 25 martii – Testam... “Ego Camylla quondam domini Joannis Morati et uxor magistri Joannis de Mansuetis pictoris de confinio Sancte Sophie... quos meos heredes et residuarios qui pro tempore erunt obsecro et rogo quod sibi placeant tenere unam lampadem accensam singulo

die tempore et hora missarum ad laudem Dei et domine sancte Marie Virginis ejus matris et domine sancte Catherine et illius Angeli rotham tenentis”... (Sez. Not. Test. i Martino de Callegari, Pacco 253 b. allegato alla busta nr. 253). G. Ludwig, *op. cit.*, p. 65.

⁹ 1524, adi 27 agosto – “Jo Zuane di Mansueti depentor contento sia trato da mio conto una chaza a santa Sofia che tocha per fito per duchati quatro et quella sia mesa a conto de ser Lazaro Roso taiacalce per avergela data in dota, come apar per la charta de man de ser Martin condam ser Recupato di chlagari nodaro a di 3 febre 1512”... (Dieci Savii sopra le decime a Rialto – Estima 1514, Reg. 1232. c.e 15 t.o). G. Ludwig, *op. cit.*, p. 65.

I have tried to find the meaning of the world “taiacalce”, which describes the profession of Lazaro Roso, the painter's son-in-law, but unfortunately not even Boerio's Dictionary of the Venetian Dialect lists it.

¹⁰ 1526, die 6 septembris – Testam... “Ego Camilla filia ser Laurentij a a Ture et uxor ser Aloysii Sivela de confinio Sancti Servulj”...

“Testis: ‘Yo Zuane di Mansueti depentor fu tistimonjo iurado e pregado’”. (Sez. Not. Testamenti in atti Bartolomeo Barone de Grigis Busta 542 nr. 152). G. Ludwig, *op. cit.*, p. 65.

¹¹ MDXXVII, adi 26 marzo. “Ali magnifici et excellentissimi signori Capi de lo Eccellentissimo Consiglio di Dieci vien suplichato per li fedelissimi messer Phelipo Covaza vardian grando et compagni de la Scuola de Madonna Santa Maria de Valverde madre de misericordia la infrascritta election per loro fata in luogo de morti... In luogo de li contrascripti io messi fuora... maistro Zuan Mansue depentor”... (Scuola Grande di S. Maria della Valverde o Misericordia, Not. no. 166 c. e 190). G. Ludwig, *op. cit.*, p. 65–66.

¹² 1530, 6 marzo. “Fu senttentiatto la schuola nostra la lano preteritto ala Justizia Vechia ad instanttia de la fiola ett eriedj del quondam ser Zuan di Mansueti depentor in ducati 51 per parte per causa del quadro fatto per li domino quondam ser Zuan da esser posto nel albergo nostro, ett avendose dolutto da essa senttentia al Officio Signorj auditorj vechij”... (Scuola Grande di San Marco, Notatorio 18 c.e 51 t.e e 52). G. Ludwig, *op. cit.*, p. 66.

¹³ 1531, 5 Marzo. “Tendo la schuola nostra in deferentia com la moier de ser Zan di Mansueti debenttor za che el quadro el qual fu fatto far per meter in albergo ttra ttuti duj balchoni et li forno dado duc. ti 30 per chopara per... i zoni pasadi et le compase davanti el Vardian messer Lorenzo di Fornerj per nome de la dita dona con una diligazion con sit che la schuola dieba perder la capara, over dj far del quaro quello li par over darli li ducati 130 secondo como dise sta el suo marchado”... (Scuola Grande di S. Marco,

Notatorio 18, c.e 63 f.o). G. LUDWIG, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴ 1531, 5 Novembre. "Nota di quello che dice ser Oliver l'oresto nostro affittual haver dato a conto del fito all'infrascritti qual dice che non gli e sta messo a Conto. Videlicet contadi a ser Valerio de Negron R per conto d'un teller che fece el quondam magistro Zuane di Mansuetj depentor suo suoxero alla Scuola duc. i 6" (Scuola Grande di S. Marco, Busta 83 - Bottega a S. Bartolomio). G. LUDWIG, *op. cit.*, p. 67.

¹⁵ 1538, 1 giugno. D. a Camila di Mansueti fo consorte ser Zuane die dar: adi primo Zugno 1538 per. ser Zuane di Mansueti per numero 103... c. 1055 - Lire - s. di 1 den. 2. picc. 13. i. (X Savi sopra le Decime = Quaderno trasporti detto Fia, Redecima 1514, Reg. 1470 c.e 298).

¹⁶ See note 11.

¹⁷ 1538, 17 agosto. "Esendo sta mostrato efualmente a la bancha e zontà reduta al numero de venti per messer Paulo Ruberti sindaco qualmente le sta rasado e depenado el nome de uno ser Zuan de Mensue depentor tolto de la Schuola nostra adi 25 Marzo 1527 apar in Notatorio a c.e 190 et ne la Mariegola che sta nel scrigno e nel loco suo posto el nome de ser Zuan Saraton quondam ser Alvixe el qual tamen Zuane è defonto ed a lasado alquante povere fiole; ita che stante tal depenazione dite povere fiole sariano escluse dali benefizij de la Schuola nostra, pehro volendo el spetabel meser Alvixe Maza levar via ogni ingano e frauda chomesa mete per parte chel dito nome de Zuan Mensue sia refato nela mariegola"... (Scuola Grande di S.ta Maria della Valverde o Misericordia - Notatorio 166 c.e 327). G. LUDWIG, *op. cit.*, p. 68.

¹⁸ 1551, Die 26 Augusti. Madona Camila di Mansueti vechia e sta molti mesi amala. Santa Sophia. (Provveditori alla Sanita Necrologio, nr. 2) 1566, 11 Decembrio. Madona Cicilia di Mansueti de ani 79 amala za molti zorni. Santa Sophia. (*Ibid.* Necrologio nr. 9).

¹⁹ *Catalogue of the Academy in Venice*. S. MOSCHINI-MARCONI, Rome 1955, p. 134-139. The eight paintings decorated the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista until 1806 when Napoleon secularized all religious institutions and confiscated their possessions. In 1820, the Academy acquired these paintings, which now hang in Room XX. The subjects of the paintings are as follows: *The Miracle of the Cross at Campo San Lio*, *The Healing of Benvegnudo's Daughter*, both by Giovanni Mansueti; *Philip de Mezieres Offers the Relic of the Holy Cross to the Guardian Grande of the Scuola* by Lazzaro Bastiani; *The Miracle of the Fallen Child* by Benedetto Diana; *The Procession in the Piazza San Marco*, *The Miracle at Ponte San Lorenzo*, *The Healing of Pietro Ludovici* by Gentile Bellini and *The Miracle at Rialto* by Vittore Carpaccio.

²⁰ A pamphlet dated 1590 and entitled *Miracoli della Croce Santissima della Scuola di San Giovanni Evangelista* (Marciana, Misc. 2, 850-3) gives the date 1494 for Mansueti's *Miracle at S. Lio*. There is also reference both in the pamphlet and in the records of the Scuola (Busta 140, Notattori I, p. 182v - Archivio di Stato Veneto) to a decree of the Council of X, dated 2nd of May, 1474 which describes the miracle in great detail. J. BERNASCONE in his M. A. Report, 1972 entitled *The Cycle of the Cross from the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista* holds the view that the booklet copied an earlier contemporary document, now lost, en-

titled *Librum Miraculorum*, which is also mentioned by the 1590 pamphlet together with the *Notatorii*. If his contention is correct, the dating of Mansueti's picture would be reliable as coming from a contemporary source.

²¹ M. BOSCHINI in *Le Minere della Pittura*, Venice, 1664, p. 547 and in *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, Venice, 1674, refers to this painting. In the 1664 edition he writes: "La tavola dell'altar maggiore con San Maffeo, San Pietro, San Bernardo, San Benedetto, San Giovanni Evangelista, con tre Angeletti, che suonano et una Santa monaca e della scuola del Vivarini de Murano". G. MILANESI in his edition of Vasari's *Lives*, vol. III, 1878, p. 648, note 2, mentions a painting signed and referred to by Zanotto, in the church of San Maffeo in Mazorbo, which later became the property of the painter Sebastiano Santi and then Sig. Cornelo from Venice. Boschini mistakenly attributed the painting to the school of Vivarini, while Milanese acknowledged the signature but doubted its authenticity. ZANETTI in *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, 1733, p. 459, repeats Boschini's description word by word, omitting the reference to St. Matthew. R. VAN MARLE in *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. XVII, The Hague, 1935, p. 132-200, mistakenly identified the enthroned saint with St. Mark and it was TANCRED BORENIUS (*Among the Bellinisti*, in *The Burlington Magazine*, January 1939, p. 12) who correctly identified the subject of the painting. I have found in the collection of engravings Gherro, vol. II, p. 27, nr. 1445 an engraving of this painting with the inscription: "Giovanni Mansueti pintor, Busato disegno". The entry for this painting reads: "Appartenèva alla chiesa collocata nell'altar maggiore di S. Maffeo in Mazorbo la palla mostrata ed indicata. È opera di Giovanni Mansueti ed alla soppressione della chiesa e monasterio puosso in proprietà dell pittore Sebastiano Santi". This fragment was extracted from: *Almanacco nostro di Belle Arti per l'anno 1834*.

²² P. MOLMENTI in *Studi e ricerche di Storia ed Arte*, ed. 1892, p. 133-136, published the complete testament of Gentile Bellini. Here is a fragment of the testament made on the 18th of February, 1507: "...Item volo et ordino et rogo prefatum Joannem fratrem meum ut sibi placeat cōplere opus per me inceptum pro dēa scola S. Marci quo cōpleto sibi dimitto et dari volo librum designorum quod fuit prefati q. pris nostri ultra mercedem quam habebit a dēa scola".

²³ Giovanni Mansueti painted the following canvases for the Scuola: *Deeds from the Life of St. Mark*, *St. Mark Healing Ananias*, both in the Albergo of the Scuola Grande di San Marco (now the Library of the Ospedale Civile) and *The Baptism of Ananias*, Brera Gallery, Milan, nr. 153.

²⁴ Five painters are documented to have been Giovanni Bellini's pupils: Cristoforo Caselli, Lattanzio da Rimini, Marco Marziale, Vincenzo dalle Destre and Francesco Bissolo. Documents in: G. LUDWIG: *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Malerei*, in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXVI, 1905, p. 24-25. Also G. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, Venice 1868, p. 88, 91, 113, 142, 145, 150 and 157.

²⁵ Many such examples can be found: the *Madonna with Child and SS John the Baptist and Elizabeth*, Frankfurt Stäedel Museum, attributed

in the catalogue to Giovanni Bellini was according to F. GIBBONS, see: *Practices in Giovanni Bellini's Workshop*, in *Pantheon*, 1965, p. 146–155 executed by Rondinelli and Lattanzio. There are two versions of this type by Lattanzio and four by Rondinelli listed by Gibbons. Mansueti used the central group of the Madonna and Child in a signed composition, now in the collection of Mrs. Pritchard, London, also mentioned by VAN MARLE (*op. cit.*, p. 132–200). Another example is the Bellinesque Madonna in the National Gallery of Art, Washington, there attributed to Giovanni Bellini which Mansueti used in his signed *Madonna Crowned by Two Angels*, now in the Cini collection, Venice.

²⁶ F. GIBBONS, *op. cit.*

²⁷ P. MOLMENTI and G. LUDWIG, *The Life and Works of Vittore Carpaccio*, London, 1907, ch. I, entitled: "Lazzaro Bastiani and His School". The authors suggest the existence of a third school of painting in Venice apart from the two existent ones: the Bellini and the Vivarini. The main representatives of this school were Lazzaro Bastiani and his pupils Carpaccio, Benedetto Diana and Giovanni Mansueti. Its origin can be traced "to the old byzantine painters such as Jacopello da Fiore and Michele Giambono but not without experiencing the influence of Jacopo Bellini" (p. 2).

²⁸ *St. Martin and the Beggar*, Museo Correr, Venice, nr. 302. The earliest known document attributing the painting to Mansueti is the 1899 inventory of the museum. The composition is similar to one of Carpaccio's paintings of the same subject, belonging to the polyptych in Zara Cathedral which bears the signature: Victoris/Carpacci/Venetij/opus. Pallucchini dated the polyptych round 1487, while van Marle and Pignatti considered it a mature work datable round 1500, view shared also by G. Mariacher, *Catalogue of the Correr Museum*, 1955, who consequently dated Mansueti's painting in 1500. I believe that there is an even closer resemblance between Mansueti's *St. Martin and the Beggar* and the central panel of the same subject of a polyptych by Lattanzio da Rimini, in the church of San Martino at Piazza Brembana (nr. Bergamo). The documents regarding the commission of this altarpiece are published by P. PAOLETTI in *L'Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, vol. I, Venice, 1893, p. 114. The document is dated 25th of July, 1500: "...Quod dictus Magister Lactantius pictor sia tenuto et obligato alj nomenide dita scola depenzer sopra il legname quella pala la qual li prefati nomeni de la scola ditta ordenono... per metter al altare grande de la giesia predita de santo martino"...

T. BORENIUS refers to Lattanzio's polyptych in a footnote, see: J. A. CROWE and G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, vol. I, ed. T. BORENIUS, London, 1912, dating it round 1500, without appearing to have knowledge of the document published by Paoletti. The polyptych is signed: "Latazio Ariminesis". It is known that Lattanzio da Rimini and Giovanni Mansueti contributed paintings with scenes from the life of St. Mark, presumably painted for the Zen chapel in the church of Santa Maria dei Crociferi in 1499 (p. 5–6). It is reasonable to assume that Mansueti knew Lattanzio's painting although either of the two could have known Carpaccio's version, which Carpaccio must have dispatched to Zara immedi-

tely after execution, unless he painted it *in situ*, and this fact would have made it difficult of access.

²⁹ The motif of the seated Madonna with Child turned towards right in a gesture of benediction was used by Cima on more than one occasion: *Rest on the Flight to Egypt* (coll. Gulbenkian, Lisbon), *Madonna and Child with Two Saints* (Göttingen Gallery). The motif is a development of the theme used in *Madonna with SS Peter and Andrew*, Edinburgh Museum and *Madonna del Arancio*, Venice Academy. Mansueti used the motif in his signed *Madonna with Child, Two Saints and Donors* (coll. Chalandon, Parcieux, nr. Lyon). The motif of St. Francis, repeatedly used by Mansueti: *St. Sebastian and Four Saints* signed and dated 1500, Venice Academy, was derived from Cima's version of *St. Francis*, Olera polyptych, dated round 1489.

³⁰ F. SANSOVINO, *Venelia — Citta Nobilissima e Singolare*, ed. 1663, book III, Sestier de Canareggio, p. 168–169: "Nella Cappella della Casa Zena dove stanno sepolti quei personaggi nominati del Sansovino, vie la Palla dell'Annunciata, dipinta da Gio: Battista da Conegliano con SS Marco, e Sebastiano dalle parti, e di Lattanzio da Rimini e l'Historietta di San Marco dalla parte del muro fatte in competenza del Conegliano sudetto essendo stati ambedue discepoli di Gio: Bellino".

³¹ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte*, Venice, 1648, ch. I, p. 76, section on Cima: "A Padri Crociferi nella capella destra a canto l'altar maggiore ritrasse (Cima) la Vergine Annunciata, San Marco e San Sebastiano dalle parti e un'istorietta del medesimo Evangelista nella parte del muro". Also p. 78, section on Cristoforo da Parma: „e Latantio da Rimini, della cui mano e parimente nella Cappella destra vicina all'Altar maggiore de Padri Crociferi un historietta di San Marco, ch'egli fece in competenza del Conegliano".

³² M. BOSCHINI, *Le Minere della Pittura...*, p. 419 — "Chiesa de Padri Gesuiti — Vi sono poi da un lato quattro quadri di quattro autori: nell'uno si vede S. Marco che sana S. Aniano della ferita della mano; et e pure del Conegliano, cosa veramente rara. Nell'altro che sepre, evvi S. Marco che predica et e di mano di Lattanzio da Rimini fatto l'anno 1499. Nell'uno degli altri due sopra presti v'e la presa di San Marco ed e di Giovanni Mansueti; l'altro e di autore piu antico ed incerto". In the revised edition of 1674 Boschini repeats the description of the titles of the paintings as well as the authors but adds a footnote: "sono pure stati levati, e due foli se ne vedono, cioè quello di Gio: Battista Cima da Conegliano, e quello di Giovanni Mansueti, e sono stati posti nel sito dove era la Nascita di Nostro Signore visitato da pastori, fatta da Paolo Veronese e detta Nascita porta, dove erano li detti quadri con due pregiudicij della preziosa opera di Paolo, prima perche l'hanno posta al contrario del lume; sua il peggio e che l'hanno tutta scortecciata nel maneggiarla. Dio lo perdoni a chi n'e stato il promotore" (p. 11).

³³ P. PAOLETTI, *Catalogo della R. Gallerie di Venezia*, Venice, 1903, p. 164. His contention is that the two paintings in the possession of the Academy: *St. Mark Healing Ananias* (nr. 569) and *Episodes from the Life of St. Mark* (nr. 571) — now in the Scuola di San Marco — belonged to a cycle of four paintings commissioned from Mansueti by the Scuola Grande di San Marco. About the other two paintings he says: "il terzo se conserva ora nella Pinacoteca Brera ed il quarto

trovasi nella raccolta del principe di Liechtenstein". In his *La Scuola Grande di San Marco* 1929, Paoletti is not specific about this fact. He says that Mansueti painted scenes from the life of St. Mark for the Scuola di San Marco and he gives a description of the three canvases painted for the scuola. Separately he refers to the Zen Chapel in the church of Santa Maria dei Crociferi quoting Boschini's account of the paintings.

³⁴ R. VAN MARLE, *op. cit.*, vol. XVII, ch. III, p. 132–200. The author mentions four paintings which Mansueti allegedly painted for the Scuola Grande di S. Marco: *St. Mark Healing Ananias*, *St. Mark Preaching*; both signed, *St. Mark Baptizing Ananias*, Brera, Milan, signed, and *St. Mark Leading Away a Prisoner*, signed and dated 1499 in the Liechtenstein collection. He also says that Ridolfi omitted the last painting from his account of the commission. In order to justify the discrepancy in dating suggested by the painting in the Liechtenstein collection with the date 1499 and the two posthumous documents referring to an unpaid painting executed by Mansueti for Scuola di S. Marco (notes nos. 12, 13), which indicate that they were a late commission, van Marle says that probably Mansueti was a magnanimous person like Gentile in the terms he offered and allowed thus the scuola long term credit (p. 190).

³⁵ *Liechtenstein Gemäldegalerie Wien*, Dr. A. KRONFELD, Vienna 1927 – p. 171 (nr. 857) *Arrest of St. Mark* by Giovanni Mansueti. He quotes Paoletti's catalogue of the Academy from 1904, where this painting was grouped together with the other three paintings with scenes from the life of St. Mark. The 1931 Guide of the Gallery by the same author gives the same information.

³⁶ J. A. CROWE and G. B. CAVALCASELLE, *op. cit.*, ch. IX "Carpaccio and other Followers of Gentile Bellini", p. 193–236. The authors described the two canvases in the Academy and the one in the Brera as painted for the Scuola Grande di San Marco and in a footnote (p. 226) they listed the *Capture of St. Mark* among missing works by Mansueti, giving Boschini's description of it.

³⁷ See note 22.

³⁸ As already seen (note 20) Mansueti's *Miracle at San Lio* can be dated 1494. G. MILANESI in his 1878 edition of Vasari's *Lives*, vol. III, p. 648 said in a footnote that there is an engraving by A. NARDELLO of Mansueti's *Miracle at San Lio* and "dalla illustrazione che l'accompagna si conosce che il Mansueti colori questa tela nel 1494". It seems to suggest that Mansueti dated his canvas and the inscription disappeared at a later date. No other sources mention this possibility. The 1590 pamphlet gives the date 1494 to Mansueti's painting as well as two other paintings belonging to the same cycle: Carpaccio's *Miracle of the Relic* and Lazzaro Bastiani's *Donation of the Holy Cross*. Gentile Bellini's *Healing of Pietro Ludovici* is dated by the pamphlet 1501. The two other paintings contributed by Gentile to the cycle are signed and dated: the *Procession at San Marco* has the following inscription: "Gentilis Bellini Veneti, Equitis Crucis/Amore incestus Opus/MCCCCCLCCCVI". The *Miracle of the Cross Fallen in Water* has the following signature: "Gentile Bellini Veneti, MCCCCC". These dates are also recorded in a manuscript: *Cod. Cicogna* nr. 905 (Biblioteca Correr, Venice) entitled *Delle Pitture più celebri e de loro autori esistenti tanto nelle chiese, che in ogn' altro luogo Pubblico di Venezia disposta con ordine alfabetico per servire S. Ecc. za sig.*

Pietro Zeno q.m. Aless. o Cav.re e Procur. e which gives a description of the paintings in the Scuola grande di San Giovanni Evangelista, p. 110. The following paintings are mentioned in that order: Carpaccio's *Miracle of the Relic*, Bastiani's *Donation of the Holy Cross*, Mansueti's *Miracle at San Lio*, followed by *The Miracle of Sebastiano Ricci* (presumably the author referred to Mansueti's *Healing of Benvegnudo's Daughter* – no author is mentioned in connection with this painting), *The Procession at San Marco* by Gentile Bellini, *The Distribution of Alms (The Miracle of the Fallen Child)* by Benedetto Diana. Gentile Bellini's *Healing of Pietro Ludovici* and *Miracle at Ponte S. Lorenzo* are omitted. The pamphlet also contains a supplement entitled: *Quadri esistenti nella chiesa e Scuola Grande di San Giovanni Evangelista posti in nuova ordinanza nel Magi 1782 all'occasione della Venuta di Pio VI a Venezia, il quale però non potra a vederli* (p. 137). J. G. BERNASCONI in his M. A. report at the Courtauld Institute of Art (*The Cycle of the Relic of the Cross from the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, Venice, 1972) suggests that the supplement refers to the Sala Maggiore of the Albergo but the exact words are: "nella sala della scola". There are nine paintings described as decorating the walls: three by Domenico Tintoretto, one by Santo Peranda, two by Andrea Visentino, one by Gentile Bellini, one by Giovanni Mansueti and one by Lazzaro Bastiani. The painting by Gentile (not mentioned in the main pamphlet) is the *Miracle at San Lorenzo* which strangely enough is dated here 1550. The other two are: Bastiani's *Donation of the Holy Cross* by Filippo Massari, *Cancelliere of Jerusalem* and Mansueti's *Miracle at San Lio*, both mentioned in the main pamphlet. They are also dated in the Supplement 1491. On the painting by Mansueti the author says: "Il quarto rappñta l'altro miracolo della stessa Reliquia al Ponte di S. Antonio nella contrada di S. Lio, non potendo con essa proseguire l'accompagnamento d'un confratello defonto alla lui sepoltura avendo in vita disprezzando di averla al caso di sua morte. Opera di Gio. Monguetti il Zotto del 1494". The 1590 pamphlet also dates Gentile's *Healing of Pietro Ludovici* 1501, date which provides a *terminus ante quem* for two other paintings both omitted by the pamphlet: Giovanni Mansueti's *Healing of Benvegnudo's Daughter* and Benedetto Diana's *Miracle of the Fallen Child*. As to the reference to the nickname "Zotto", Mansueti is supposed to have been lame "zoppo", see: ZANOTTO in *Pinacoteca dell'Accademia*, Venice 1833, fasc. 28, who mentions this fact.

³⁹ SS Jerome and Francis of Assisi (nr. 877); SS Lawrence and Sebastian (nr. 878), now in the deposits of the Academy. See *Galleria dell'Accademia di Venezia, Opere d'Arte dei secoli XIV e XV*, vol. I., by S. MOSCHINI-MARCONI, Rome 1955, p. 131–139, on Giovanni Mansueti.

⁴⁰ It is reasonable to assume that the paintings were commissioned by the Magistrato del Cattaver because both Girolamo Loredan and Lorenzo Barbaro's names were listed among the "ufficiali al Cattaver". They both held office in 1496.

⁴¹ A. M. ZANETTI in *Pittura*, p. 30, 1771, mentions only the St. Lawrence and St. Sebastian as hanging in the office of the Magistrato del Cattaver, without reference to the authorship. His account constitutes the earliest known reference to these paintings. According to Ludwig, it was Edwards who established the fact that the

paintings were by Mansueti, by removing them from the wall and being thus able to read the signature.

⁴² G. LUDWIG (*op. cit.*) holds the view that the paintings were executed immediately after the year in office of Girolamo Loredan and Lorenzo Barbaro, e.g. 1497 and that the pairs of initials written on the floors on both canvases were added at a later date.

⁴³ S. MOSCHINI-MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, vol. I, Rome 1955, p. 134–139. The three pairs of initials written on the floor of the painting representing *SS Jerome and Francis of Assisi* stand for: Alvise Loredan, Pellegrino Memo, Pesaro di Ca'da Pesaro. The four pairs of initials written on the other painting with *SS Lawrence and Sebastian* stand for: Alvise Longo, Jeronimo Falier, Jacomo Michiel, Vittorio Valaresso. She also says that the appearance of St. Francis in one of the paintings is related to the name "Francesco Dolfín", who was in office in 1496 together with Girolamo Loredan and Lorenzo Barbaro and the St. Sebastian is similarly connected to Sebastiano Zeno's name. He is the only person mentioned to have held office in 1502. This date, according to the author, establishes a *terminus post quem* for the dating of the paintings.

⁴⁴ The iconography is discussed in Section II, p. 91.

⁴⁵ A coat of arms identical with the one appearing on the entrance door to the courtyard of the monastery represented on the right hand side of the panel can be seen on the funeral monument of Francesco Bernardo from 1450, Church of Frari, Venice. See: *Fabrice di Venezia*, volume on *Monumenti sepolcrali cospicui eretti alla memoria degli uomini celebri in Venezia*, LEOPOLDO CICOGNARA, Torino, 1858, plate X.

⁴⁶ Such an example is the signed *Madonna and Child with Two Female Saints and Donors*, coll. Chalandon, Parcieux (nr. Lyon). See: B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Vol. I, 1957, plate 370. Also reference in R. VAN MARLE, *op. cit.*, vol. XVII, ch. III, p. 123–200.

⁴⁷ G. LUDWIG and P. MOLMENTI, *op. cit.*, Appendix to chapter I, p. 229. The authors publish a letter written on the 28th of April, 1473, in which the patron, who lives in Pera, requests his brother-in-law by the name of Nicholo Gruatto, who lived in Venice to commission from Lazaro Bastiani, or in case he is dead or refuses, from Giovanni Bellini a painting representing the figure of Jesus Christ: "1473–28-Aprile-Pera. A mjo chugnado ser Nicholo Gruatto. Apresso andalte da Lazaro Bastian che stano sopra el campo di San Polo che cusi li schribo a luj e fateme far un quadreto grandio come mezo foio de charta di pizolj con la figura de misser Jesu Christo che siano belo chome li schribo a luj o se per chxo che Idio el quarda el fusse morto over lo nol volesse far, andate da Ziane Belino e mostratej el uno e ditege il volio a quel modo chome stano quello con quella soaza d'oro polita e bela di questo non falite ... Aut. di Choradi".

⁴⁸ It seems reasonable to assume that in the case of *St. Mathew Enthroned with Saints*, now in the collection Italo Brass, Venice, that it was commissioned by the church of San Maffeo in Mazorbo, for its main altar. It is more difficult to decide if this would hold true in the case of the *St. Sebastian with Four Saints*, now in the Academy, Venice (nr. 97) or the painting with the *Madonna and Child Enthroned with Saints*, now in the Parish Church in Zianigo, although in the case of the latter, it has been suggested that it was in fact

commissioned by the church where it still is (see: S. MOSCHINI-MARCONI, *Arte Veneta*, vol. II, 1948, p. 150). The *St. Sebastian* comes from the church of San Francesco in Treviso.

⁴⁹ We can only assume (considering the possibilities suggested in note 48) that Mansueti received commissions from outside Venice, although we do not know whether he painted them *in situ* or in Venice. There are documents however regarding not only commissions received by Venetian painters from outside their town, but also invitations. A case in point is Gentile Bellini's celebrated trip to Constantinople in 1479 to paint the portrait of the Sultan.

⁵⁰ On the history and development of the Scuole, especially the religious confraternities or Scuole Grandi, see: B. PULLAN, *Rich and Poor in Renaissance Venice*, part I, Oxford, 1971, p. 33–188.

⁵¹ A detailed account of dogal art patronage, as well as the duties and rights of a Doge is given by I. CARULLI, *Doges of Venice: 1462–1501*, M.A. Report at the Courtauld Institute of Art, London, 1972.

⁵² A post awarded to painters of distinction was that of Official Painter of the Republic (the *seneseria*), and one of the duties imposed by this function was to portray the Doge, immediately after he came into office. Gentile Bellini was nominated to the office of *Seneseria* in 1474 and succeeded by his brother Giovanni, after his death.

⁵³ F. SANSOVINO gives a detailed description of the 22 paintings that decorated the Great Hall of the Council of Venice in *Venetia Citta Nobilissima e Singolare*, book VIII, *Delle fabbriche pubbliche*, s. 318–362 (ed. 1663).

⁵⁴ Vittore Carpaccio decorated the walls of several minor scuole with scenes from the life and deeds of its patron saint. Such are: the scenes from the life of St. Orsola (1490–1496), painted for the scuola of the same name, scenes from the life of St. George (1502–after 1505), for the Scuola degli Schiavoni, scenes from the life of the Virgin, for the Scuola degli Albanesi (started 1504). See G. LUDWIG and P. MOLMENTI, *op. cit.* The cycles that decorated the Scuole Grandi, such as Scuola di San Giovanni Evangelista or Scuola di San Marco required more than one painter for the execution of the work, presumably because the number of required paintings was higher and the financial resources greater.

⁵⁵ The two paintings contributed by Mansueti for the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, now in the Academy were: *The Miracle of the Relic of the Holy Cross at Campo San Lio* (nr. 564) and *The Miraculous Healing of Benegnudo's Daughter* (nr. 562).

⁵⁶ The original arrangement of the paintings is not known, although it seems reasonable to assume that they were meant as a cycle for the decoration of the room that was to house the Holy Cross, as they are related in theme. F. SANSOVINO (*op. cit.*, ch. VII, p. 283–285) gives a complete account of the number of paintings that decorated the hall, as well as their authors. He lists the names of Benedetto Diana, Gian Bellino, Giovanni Mansueti, Vittore Carpaccio and Giovanni Mariscalco, as well as Lazzaro Bastiani and Gentile Bellini. He specifies that the first canvas on the right was by Diana, followed by a painting of Giovanni Bellini (he meant presumably Gentile) and one by Mansueti. On the left of the altar hung Carpaccio's painting, another one by Mariscalco was placed *all'incontro*

—possibly the entrance) and beyond the altar (*oltre all'altare*) the first canvas was the one by Bastiani (on the left) followed by paintings by Gentile and Mansueti. M. BOSCHINI, *Le Minere...*, p. 291–295 gives a description of the paintings and their arrangement in the “antisala dell’Albergo, dove giace il legro della Santissima Croce. He attributed the *Healing of Benvegnudo's Daughter* to Lazzaro Bastiani and misinterpreted its subject as representing *The Miracle of Antonio Riccio*. A. M. ZANETTI in *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole Circonvicine*, Venice, 1733, p. 293, repeated Boschini's account. The *Codice Cicogna* nr. 905, dated 1782 (see above note 37) gives a different account of the arrangement of the paintings of the cycle: Mansueti's *Miracle at San Lio*, Bastiani's *Donation of the Holy Cross* and Gentile's *Miracle of San Lorenzo* were seen in the Sala del Albergo. J. BERNASCONI, *op. cit.*, ch. II, concluded that Sansovino's report was correct, whilst Boschini and Zanetti were mistaken. The arrangement reported by Sansovino was: right wall: Diana, Gentile and Mansueti. On the left: Carpaccio on the left of the altar, and beyond it, starting from the left, were: Bastiani, Gentile and Mansueti. The painting that was placed on the right hand side of the altar, which according to Sansovino was painted by Mariscalco, could have been according to J. Bernasconi the painting that represented *Vendramin's Ships being Saved from Wreckage*, possibly by Pietro Perugino.

⁵⁷ Apart from Giovanni Mansueti's *Miracle at San Lio*, painted according to the pamphlet in 1494 (see above, note 20), the same date is given to three other paintings: *The Miracle of the Cross at Rialto* by Carpaccio, the *Donation of the Holy Cross* by Bastiani and the no longer extant *Miracle of the Saving of Vendramin's Ships* by an unknown painter (Pietro Perugino?). *The Healing of Pietro Ludovici* by Gentile Bellini is dated by the pamphlet 1501, which provides a *terminus post quem* for the two paintings representing *The Miracle of the Fallen Child* by Benedetto Diana and *The Healing of Benvegnudo's Daughter* by Giovanni Mansueti.

⁵⁸ See note 20, above.

⁵⁹ The date of the 25th of April, which according to most ecclesiastical sources was the day of St. Mark's martyrdom (see: *Culto dei Santi a Venezia*, S. Tramontin, A. Niero, G. Musolino, C. Candiani, Venice, 1965, p. 53–54) became a major feast in Venice, still celebrated nowadays as the “Festa del boccolo”. The procession that used to take place on St. Mark's Feast is also described by F. SANSOVINO (*op. cit.*, Book XII, *Le andate pubbliche del Principe*, p. 505–509): “Et nella sua festività solenne che viene a i 25 di Aprile, ordinare le processioni e diedero convito alla Signoria... In quel giorno adunque felicissimo a questo Imperio, il Principe discende a basso con la Signoria, a gli officii divini et in tanto tutta la chieresia della città s'appresenta in piazza processionalmente”.

⁶⁰ M. SANUDO in his *Cronachetta* (*Cod. Cicogna* 969, Correr Library, Venice, p. 30 v) writes about the order to be observed in processions, especially for the Doge and his immediate retinue.

⁶¹ F. SANSOVINO, *op. cit.*, p. 492 writes: “...fa ogni anno diverse andate in diversi luoghi della città per diversi giorni festivi, solemnizzati, o per rito di Santa Chiesa, o per decreto publico, o per pericoli fuggili, o per voto. Queste andate, i Palatini le chiamano comunamente ‘Andar in Trionfo’”. He described 12 such processions as taking place in

Venice during one year, when the Doge in ceremonial vestments and wearing all his Dogal insignia walked in procession.

⁶² Comparison between the plans of the present piazza San Marco and the one described by Gentile in *The Procession in Piazza San Marco* shows little change, although apart from St. Mark's and the Dogal Palace, the rest of the buildings closing the square were replaced. Jacopo Sansovino, who was in charge of the reconstruction work of the square, which began in 1530, enlarged it at the campanile and the opposite corner, without altering its trapezoid shape (See L. H. HEYDENREICH and W. LOTZ, *Architecture in Italy, 1400 to 1600*, Penguin, 1974, ch. 21, p. 235–238) for a detailed account of the reconstruction work as well as (fig. 77) with the plans of the piazza before and after the changes were introduced. Gentile changed slightly the topography in his painting for compositional reasons: he moved the campanile towards right, aligning it with the Dogal Palace in order to open up the view towards the entrance of the Palace and the Foscari Arch — the starting point of the procession. The church of San Marco is minutely described. On the left, the colonnade without the clock tower of the Procuratie Vecchie and on the right the Orseolo Hospital.

⁶³ It is difficult to assess whether the geometrical patterns on the façades of the buildings in Mansueti's *Miracle at San Lio* were authentic or not, but both Gentile Bellini and Carpaccio have also represented decorated façades in the paintings they contributed for the cycle. Carpaccio in his *Miracle at Rialto* introduced a delightful floral pattern, not only on some of the façades, notably the fragment visible on the right behind a pier of the Rialto Bridge, but he decorated the funnel-shaped chimneys with similar floral decorations. Gentile even introduced mural painting on one of the buildings on the left in his *Miracle at Ponte San Lorenzo*. We also know from documents that façades were very ornate in Venice. Canon PIETRO CASOLA (*op. cit.*, p. 126) tells us: “The façade of the said palace (the Ducal Palace) has been renovated in part with a great display of gold”... We also know that Giorgione was commissioned to paint a fresco on the façade of the Fondaco dei Tedeschi facing the Grand Canal (see T. PIGNATTI, *Giorgione*, ed. Phaidon, p. 157–158).

⁶⁴ See: E. ARSLAN, *Gothic Architecture in Venice*, ed. Phaidon, chapter V, p. 337. Also fig. 252 representing Palazzo Duodo and fig. 253 with Palazzo Gritti and many other examples in Arslan's book for comparison with the portal from Mansueti's painting.

⁶⁵ Florence, Uffizi, nr. 1293 — ascribed here to Gentile Bellini.

⁶⁶ E. TIETZE-CONRAT and H. TIETZE, *Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th centuries*, New York, 1944, p. 69, attributed the drawing to Gentile, suggesting that Mansueti used in for his painting of the *Miracle at San Lio*. They also remarked that the topography in the drawing is more exact, although the artist altered it. R. VAN MARLE (*op. cit.*, vol. XVII, p. 161), Baron HADELN in *Quattrocento*, p. 45 and S. MOSCHINI-MARCONI (*op. cit.*, p. 134–139) adhere to the same view. Only P. MOLMENTI in *Storia di Venezia nella vita privata*, vol. II, p. 89, attributed the drawing to Mansueti on grounds of its similarity with Mansueti's painting, although as S. MOSCHINI-MARCONI rightly remarked, the similarity is only superficial and closer analysis reveals a different

hand. It seems to me that the elongated proportions of the characters with the disproportionately small feet and head are reminiscent of Lazzaro Bastiani, if compared with his painting representing the *Donation of the Cross*, although the lack of documented drawing by him would make stylistic comparison difficult, if not impossible.

⁶⁷ The 1590 pamphlet (see above, note 20) referred to a miracle that occurred in 1414, whereby the invalid daughter of a Nicolo Benvegnudo was cured by the presence of three candles that touched the Holy Cross. C. RIDOLFI (*op. cit.* p. 33) mistakenly identified the subject with that of another miracle, also related in the pamphlet, regarding the miraculous rescue of the Chancellor Antonio Riccio from a storm. M. BOSCHINI, *Le Ricche Minere...*, (p. 38) attributed the painting to Lazzaro Bastiani, still believing that it represented the event referred to by Ridolfi. It was F. ZANOTTO, *Pinacoteca della Accademia*, 1833, fasc. 29, who correctly identified the subject matter as being a representation of the cure of Benvegnudo's invalid child, but attributing it to Lazzaro Bastiani. J. A. CROOWE and G. B. CAVALCASELLE (*op. cit.*, p. 233) returned the painting to Giovanni Mansueti.

⁶⁸ F. ZANOTTO (*op. cit.*, p. 57) believed that the inscription meant: "Spetabili domino Franc. Duodo 41". This reading would suggest 1506 as the date of execution, because Francesco Duodo was Guardian Grande of the Scuola during that year (see Archivio Veneto: Mariogola of the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Register nr. 6). P. Paoletti (1903 *Catalogue of the Academy*, Venice, p. 161) read the inscription as follows: "Spettabili Domino franc... fidelis" and I adhere to his opinion.

⁶⁹ The costume played an important part in Venetian public life, although the general impression was that of restraint in appearance. Canon PIETRO CASOLA (*op. cit.*, transl. M. NEWETT, Manchester 1907, p. 143) tells us that "the city of Venice preserves its ancient fashion of dress... that is a long garment of any colour that is preferred". He also says that Venetians preferred the colour black, so much so that "the wearers all seem to be doctors in law". In office however "they wear very splendid garments,... in truth they could not be more magnificent. They are of scarlet, of velvet, of brocade, if the wearers hold high office; and all the linings of every kind are very costly". A century later F. SANSOVINO (*op. cit.*, book X, p. 398-400) describes the general appearance of the Venetians as wearing "la veste lunga a copiosa de falde, con le maniche strette alla bocca per la più gente", which was called a "togata". "I senatori portarono si come anco portanto al presente le maniche aperte, delle quali alcune erano dette Dogaline e altre Ducali". He explains the function of the stola and its origin from the capuccio. In processions, the costume indicated the rank and function of the bearer, often by the colour or length or shape of the sleeves, although these alone were not sufficient because they varied according to the importance of the procession and the costume worn by the Doge on the respective occasion. In *Habiti antichi ovvero raccolta di figure delineate dal Gran Titiano e da Cesare Vecellio suo fratello*, Venice, 1664, book I, the author illustrated several such costumes worn by patricians and ordinary citizens during the 15th century. P. MOLMENTI, *La Storia di Venezia nella Vita privata*, vol. II, Bergamo, 1906, ch. XII, p. 407-454) comments also on costume. It is difficult therefore to assess with

precision the rank of the dignitaries who populate Mansueti's painting, only through costume, although it is possible for example that the fat man dressed in black in the left receiving a message from the page was a magistrate, the man in red with a black hat and stola near him a councillor, whilst the old man dressed in brocade, walking up the stairs was a very high rank dignitary. Young people did not have to wear a toga until the age of 25, when they became members of the Maggior Consiglio and therefore dressed in a more extravagant manner. Several such youths in Mansueti's painting, noticeably the young man with the back to the viewer on the right and the pensive young man leaning against the balustrade nearby, enliven the scene.

⁷⁰ The yellow colour of the man's overcoat and cap is usually associated with Jews, who by the end of the 14th century were required by law in Venice to wear yellow badges (see D. CHAMBERS, *The Imperial Age of Venice*, p. 134) and yellow ceremonial caps (B. PULLAN, *op. cit.*, p. 177). Also the pointed shape of the man's yellow turban in Mansueti's painting is similar to the turbans worn by the rejected suitors of the Virgin in Carpaccio's *Marriage of the Virgin*, Brera, Milan, a painting in which Carpaccio used German woodcuts in order to reproduce authentic Jewish ceremonial clothes and objects for ritual. (see: J. M. FLETCHER, *Sources of Carpaccio in German Woodcuts*, in *Burlington Magazine*, vol. CXV, Sept. 1973, p. 599)

⁷¹ See: L. VENTURI, *Companie della Calza* (sec. XV-XVI) in *Nuovo Archivio Veneto*, 1909, p. 161-221. Also G. LUDWIG and P. MOLMENTI (*op. cit.*, ch. III, p. 93-94). I have also discovered in the Correr Library, Venice a manuscript dated 1459 about the *Companie della Calza* and the costume and distinctive colours worn by its members. Mss. Cicogna, 3255/II/31⁵.

⁷² P. PAOLETTI, *L'Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venice, 1893, vol. II plate 12, for the reproduction of the motif on the façade of the church of Santa Maria degli Miracoli.

⁷³ Patrician houses in Venice had two entrances: the "porta di terra" and the "riva" - the entrance on water - M. SANUTO in *Cronachella*, p. 31 wrote: "Quasi tutte le case, maxime di conto (perhó che, oltra il canal grande, bellissime ne sono per le contrade) hanno riva et porta da terra". F. SANSOVINO (*op. cit.*, book X, p. 381) says: "Quasi tutti i Palazzi sono nei primi siti e nelle più belle vedute della Città e posti per la maggior parte su l'acque. E quasi tutte le case de gli habitanti hanno riva"...

⁷⁴ The existence of the chimney-breast in the room signifies that it was a living-room (*camara*) and not a reception or banquet room (*portego* or *sala*). F. SANSOVINO (*op. cit.*, ch. IX, p. 383) wrote: "Tutte le camere hanno i camini, ma le sale no. Et certo con giudicio, perche quando si esce di letto, si ha il fuoco vicino..." P. MOLMENTI (*op. cit.*, ch. XI, p. 357) identified the room in Mansueti's painting with the *portego*, although it has a chimney-breast, although elsewhere he gave a description of a typical *portego*: "Si entrava dapprima nella gran sala (*portego*) pure adorna di preziosi trofei d'armi, di scudi ageminati, di vessilli, di stendardi" which did not coincide with the living-room in the painting.

⁷⁵ It is difficult to delineate to what extent did Mansueti describe authentic decorations and to what extent he used fantastic elements - regar-

ding the elaborate decoration of the chimney-breast. We have however an interesting piece of information regarding A. Mantegna: See: *The Complete Paintings of Mantegna*, by A. MARTINDALE and N. GARAVAGLIA, ed. Weidenfeld and Nicolson, p. 95, note 25. According to various sources, Mantegna depicted a *Lament over the Body of Gattamelata* over the fireplace of a residence "in the district of S. Lucia" in Padua, where he owned a house until 1472. E. TIETZE-CONRAT, *Mantegna, Paintings, Drawings, Engravings*, London, 1955, says that in 1461 Mantegna received permission to travel to Padua, in connection with a painted "over-mantel" — according to the old tradition in honour of Gattamelata's son, killed in a battle. The painting was later destroyed.

⁷⁶ F. SANSOVINO, *op. cit.*, Book IX, p. 383: "Non si vede cosa, per secoli, ne più bella, ne più gentile, ne più durabile di questa (payimento); conciossia che si mantengono col fregarli spesso con spugna, o un panno, e chi li desiderava lustri lungamente, li cuopre con tele per non macchiarli in camminando".

⁷⁷ Little is known about furniture, but it appears both from written and visual accounts of interiors that emphasis was on the decorative element while furniture was reduced to essentials. Two typical Venetian pieces of furniture were the *soaza* and the *restello*, of which P. MOLMENTI (*op. cit.*, ch. XI, p. 366) gives a detailed description: The *soaza* was a kind of bracket (*mensola*) suspended on the wall, on which Venetians placed various objects of decoration. Nothing is known of the appearance of the *restello*, although G. LUDWIG attempted to reconstruct it (G. LUDWIG and P. MOLMENTI, *op. cit.*, p. 123). There is a mention of a *restello* in Vincenzo Catena's testament: "restello de nogera chon zerte figurete dentro dipinte de mano de miser Zuan belino" (see. J. A. CROWE and G. B. CAVALCASELLE, *op. cit.*, p. 259).

⁷⁸ Canon PIETRO CASOLA (*op. cit.*, ch. II, p. 126): "With regard to the magnificence and decoration of the habitation of the aforesaid Doge — as I have seen many other palaces in this our time both in Italy and abroad, beginning at Rome — I venture to say that is is the most beautiful in Italy... The decorations are not movable but fixed".

⁷⁹ F. SANSOVINO (*op. cit.*, book IX, p. 397).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 384, "Et quantunque i passati si dessero alla parsimonia, erano però ne gli addobamenti di casa splendidi grandemente. Sono infinite fabbriche con i palchi delle camere e dell'altre stanze, lavorate a oro e altri colori e istoriati con pitture e con artificij eccellenti. Quasi tutte hanno le habitationi coperte di nobilissimi razzi, di panni di seta, di coiami d'oro, di spaliere et di altre cose secondo le stagioni de i tempi. Et le camere per lo più sono adornate di lettieri e di cosse fatte a oro, con pitture e con cornici parimente cariche d'oro".

⁸¹ P. MOLMENTI (*op. cit.*, ch. XI, p. 371) gives a quotation from Canon PIETRO CASOLA, *Viaggio di Pietro Casola a Gerusalemme* tract from the existing autograph in the Trivulzio Library, Milan 1865; p. 109: "Se estimava lo ornamento della camera dove eravano fosse costato undici mila ducati e meglio. E non passava però de longhezza el loco XII Maza. Haveva uno camino tutto de marmoro de Carrara lucente como l'auro, lavorato tanto subtilmente de figure e de fogliame, che Prassiteles ne Fidia li potrebbero adjungere... Una lectera sola estimata zinquecento ducati..."

⁸² Archivio di Stato, M.C. 17, November 1476 in P. MOLMENTI (*op. cit.*, p. 371).

⁸³ The following paintings by Jacopo Bellini and Francesco Squarcione are listed in an inventory of the Scuola Grande di San Marco: Museo Civico, Misc. perg. IV, N. 19 — Inventario del Tesoro della Scuola Grande di San Marco — begun 1421: "Al altar de misier san marchio suzo la salla (del Capitolo) son do teleri compidi per maestro Jacopo belin pentor: la palla de l'altar con Misier san Marcho dorado... J. a Cortina azura de tela con S. Marco in mezo con J. a Vida d'oro attorno. J. a anchoneta de nostra dona a chao della salla dal chao della schalla J. o telaro in volto... fatti tutti doi de man de maestro squarzon..." (P. PAOLETTI, *La Scuola Grande di San Marco*, Venice, 1929, p. 67–68).

⁸⁴ DOMENICO MALPIERO, *Annali veneti 1457–1500*, ed. T. GAR and A. SAGREDO (Archivio storico italiano 1st ser. VII, 1843). The fire recorded by Domenico Malpiero occurred on the 31st of March, 1485: "La sera del Zuobe Santo; fradeli della Scuola de San Marco, reduiti in la sala per andar a S. Antonio, se parti e lassete impiadi i candeloti sull'altar, e el vento averse una finestra da ponente tal che la cortina passete su candeloti, e se accese, e se brusete l'altar e'l colmo, in modo che in quattr'hore se bruso tutta".

⁸⁵ See: P. PAOLETTI, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana*, Padua, 1894/95 p. 17, records a document dated 15th of July 1492, whereby Gentile and Giovanni Bellini made an offer to the Scuola: "Desiderosi et avidi de dar principio a le laudevoli virtu et opere de larte soa de pictoria, ne i tellari deno esser fatti nel albergo de questa nostra veneta Schuola. Quali se offerisse non per cupidita de quadajuoma soluma fin et effecto chel sia laude a trionfo de lomnipotente dio".

⁸⁶ The council of the Scuola decided unanimously on the 7th of March, 1507 to commission Giovanni Bellini to finish the work begun by his brother, Gentile: "Essendo mancha da questa vita messer Zentil Bellin nostro fradello ed essendo romazo el teler la prinziapiado per la Scuola non compido. Et havendo lasa dito Messer Zentil... che messer Zuane fradello el debia compir cum lasarli alcune cosse se el compira dito teler. El Dito misser Zuane he contento de compirlo con quella medema condicion e pati havea fato el dito condan fradello" (P. PAOLETTI, *La Scuola...*, p. 137–138).

⁸⁷ The following entry in the Inventory of the Scuola Grande di San Marco refers to the representing the *Martyrdom of St. Mark*: "quadro uno sopra la porta dell'Albergo, che prende tutta la facciata, di Vettore Belliniano qual contiene il Martirio di S. Marco strascinato degl'infedeli per Alessandria con laceratione de suo corpo" (*ibidem*, p. 158–160).

⁸⁸ G. VASARI, *Le Vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari* ed. Gaetano Milanesi, Florence 1878, vol. III, p. 627–628: "Lavoro ancora benissimo le sue pitture, e si diletto molto di contraffare le cose naturali, figure e paesi lontani, Giovanni Mansueti, che, imitando assai l'opere di Gentile Bellino, fece in Vinezia molte pitture. E nella scuola di San Marco in testa dell'Udienza dipinse un San Marco che predica in sulla piazza... Dopo costui seguito di lavorare nel medesimo luogo Vittore Bellini, che vi fece, dove in una storia San Marco e preso e legato, una prospettiva di casamenti che

e ragionevole, e con assai figure nella quali imito i suoi passati”.

⁶⁹ See: R. VAN MARLE, *op. cit.*, vol. XVII, ch. III p. 132–200, and A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 11 vols., Milan, 1901–40.

⁹⁰ In the *Deeds of St. Mark* only one scene can be identified with certainty, according to religious documents: *Christ's Visit to Prison* (left). The *Acta Sanctorum*, p. 351, nr. 8 relates how Christ appeared to the imprisoned St. Mark and comforted him with the words: “Pax tibi Marce”, in: D. KAFTAL, *Saints in Italian Art*, Florence, 1952, p. 678–682. S. TRAMONTIN, A. NIERO, G. MUSOLINO, C. CANDIANI, *op. cit.*, p. 523 refer to several religious documents relating St. Mark's martyrdom. According to the sources they mention, St. Mark was arrested on the eve of the 25th of April, — the date of his martyrdom — after having been dragged by a furious mob through Alexandria, with a rope round his neck to a place near the sea-side and mocked. During the night Christ visited him in prison and greeted him with the words: “Pax tibi Marce, evangelista meus”, words which were doubtlessly inscribed on the scroll held by Christ in Mansueti's painting. The meaning of the remaining two scenes can be inferred from the context of the narrative. If it is assumed that the scenes unfold from right to left (see below p. 21–22) the scene on the right would represent the trial leading to his condemnation, the scene in the centre, the arrest and the scene on the right — as already said — Christ's visit in the prison of St. Mark. The titles I would suggest for these three scenes are: *The Trial of St. Mark* (left), *The Arrest of St. Mark* (centre) and *Christ's Visit in Prison* (right).

⁹¹ *The Baptism of Ananias*, nr. 153, Brera Gallery, Milan. See: C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907, p. 289, and in the 1908 edition, p. 76–77.

⁹² R. A. B. BEVAN, *The Painted Decoration of Albergo Scuola Grande di San Marco*, B. A., Cambridge 1973. It constitutes the only attempt known to me to deal with the arrangement of the paintings in the Albergo of the Scuola di San Marco.

⁹³ S. SANSOVINO, *op. cit.*, p. 286–287; C. RIDOLFI, *op. cit.*, p. 50; M. BOSCHINI, *Le Minere...*, p. 234 and *Le Ricche Minere...*, p. 70; A. M. ZANETTI, *op. cit.*, p. 251.

⁹⁴ See: P. PAOLETTI, *Raccolta di...*, p. 17 in connection with the offer made by Gentile and Giovanni Bellini to paint a picture for the Albergo, and offering generous terms. They offered to paint a canvas that would cover the length of the east wall of the Albergo with a subject to be established by the painters in cooperation with the Scuola: “Die principiar tuta la faza in testar del albergo ditto in un solo tellaro nel qual se debbi poner quelle historie et opera che per la Schuola sera termenado, tamen cum el conseio et parer dei ditti doi fradelli”.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 14–15. A document dated 11th of August 1515 which is a copy of an agreement between Giovanni Bellini and the Scuola at a previous date, referring to a painting with the *Martyrdom of St. Mark* to be painted by Giovanni Bellini and which will be placed above the main door of the Albergo: “De far uno beller de tella sopra el qual se die far depenzer una historia de misser S. Marco... el qual beller die esser sopra la porta del Albergo quando tra uno muro et laltro permezo lattro beller ...”. A drawing was made

by Gentile Bellini, according to a document dated 9th of March, 1505, for a painting that will be hanged above the main door (*ibid.*, p. 18) “...a preparato < Gentile > uno zerto modello in disegno che sono una bela fantasia per dover far uno teler secondo quel disegno, nel dito nostro albergo di Sopra dela porta”... Presumably the painting begun after 1515 by Giovanni Bellini is related to Gentile's drawing.

⁹⁶ G. VASARI, *op. cit.*, p. 648: “Nel medesimo luogo, dove fece in un'altra storia San Marco che sana un inferno, dipinse una prospettiva di due scale e molte loggie. In un altro quadro vicino a questo fece un San Marco che converte alla fede di Christo una infinita di popoli, ed in questo fece un tempio aperto, e sopra — un altare, un Crucifisso, e per tutta l'opera, diversi personaggi con bella varietà”...

⁹⁷ My assumption is based on the similarity between the features of one of the characters in Mansueti's painting with the alleged self-portrait of Gentile Bellini in the Berlin Kupferstichkabinett (nr. 5170) and used in Gentile's *Procession in the Piazza San Marco*, in the Academy, Venice. H. TIETZE and E. TIETZE-CONRAT (*op. cit.*, p. 68) accepted the view that the drawing represents a portrait of Gentile Bellini but they believe that it is not a self-portrait and attribute it to Giovanni Bellini, dating it about 1501, on the ground of its similarity with Giovanni's portrait of Doge Leonardo Loredan in the National Gallery, London.

⁹⁸ The miracle of the healing of Ananias from a puncture in his hand by St. Mark, which resulted in the subsequent conversion of Ananias to Christianity belongs to the legends connected with St. Mark, but several historical documents mention the fact that Ananias succeeded St. Mark to the episcopate of Alexandria. See: *Martyrologium Romanum, 25th of April in The Catholic Encyclopedia*, ed. C. G. Herberman, N.Y., 1913, vol. IX, p. 672–674 as well as S. TRAMONTIN, A. NIERO, G. MUSOLINO, C. CANDIANI, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁹ Berlin Kupferstichkabinett (nr. 15) attributed to Giovanni Bellini by most art historians. H. TIETZE and E. TIETZE-CONRAT (*op. cit.*, p. 83) related it to the relief commissioned by the Scuola Grande di San Marco from Antonio Rizzo in 1476 and which according to L. Venturi (*Origini*, p. 326) was based on a drawing by Gentile Bellini. The redecoration of the Scuola begun by Pietro Lombardo after the 1485 fire was after 1490 continued by Mario Coducci, under the supervision of Gentile and Giovanni Bellini, although Sansovino attributed the works decorating the façade, including the scene with *St. Mark Healing Ananias* to Tullio Lombardo. The authors are tempted to consider that the whole set of circumstances make it possible that the reliefs were in fact executed after drawings by one of the Bellini and for stylistic reasons they believe that the Berlin drawing is by Giovanni Bellini and made initially for the relief of 1476 and therefore datable about 1476.

¹⁰⁰ The oriental-looking tower is similar to the one represented in Carpaccio's *Triumph of St. George*, painted for the Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, and which according to G. LUDWIG and P. MOLMENTI (*op. cit.*, p. 134) represented in fact the mosque of Ramah, a town between Jaffa and Jerusalem, copied by Carpaccio from the engraving by E. Reeuvich published in *Sanctorum Peregrinationum*, 1486 by Bernard von Breydenbach. It is probable that Mansueti used Carpac-

clo's painting as a source of inspiration for this detail, although it is not impossible that he knew the engraving himself.

¹⁰¹ Most of the religious documents agree that St. Mark was martyred on the 25th of April, with the exception of one which dates his martyrdom on the 23rd of September (see: S. TRAMONTIN, A. NIERO, G. MUSOLINO, C. CANDIANI, *op. cit.*, p. 51). The *Martyrologium Romanum* (see above note 49) records the date of the 25th of April as the anniversary of St. Mark at Alexandria.

¹⁰² See: *Die Gemäldegalerie des Fürsten Liechtenstein in Wien*, by E. W. STROHMER, Vienna, 1943, p. 90.

¹⁰³ The church of Santa Maria dei Crociferi was founded in 1150, by the Padri Crociferi. A fire destroyed the church in 1214, but it was soon rebuilt. In 1464 it was conceded to the cardinal Pietro Barbo and later to the cardinal Bessarion. The monastery was destroyed by a fire in 1514 and rebuilt in 1543. Both the church and the monastery were suppressed in 1656 by Pope Alexander VII and their goods secularized (see: *L'Archivio di Stato di Venezia*, vol. II, Rome, 1940, p. 139). I have found in the Corner Library, Venice, a copy of a manuscript with the order of abolition of the religious order of the 'Crociferi' by Pope Alexander VII in 1656. (*Cod. Cicogna*, 3060/10). We also know that in 1485 the Crociferi were conceded to the lay Confraternity of the Silk Weavers. See: *Notizie Storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello illustrate da Flaminio Corner*, Padua, 1758, p. 302-307: "Nell'anno poscia 1485 nel quale già i Crociferi eran decaduti dall'antico loro splendore fu conceduto alla Confraternita Secolare de Sartori il Domino di questo Sacro Corpo"...

¹⁰⁴ See: W. STROHMER *op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁵ The *Healing of Ananias* by Cima in the Berlin Museum is also mentioned by L. COLETTI, *Cima da Conegliano*, Venice, 1959, p. 80, (plate 47). There is no photograph of this painting in the Witt Library, Courtauld Institute.

¹⁰⁶ M. BOSCHINI (*op. cit.*, p. 552) — the church of San Martino, Burano — "Vissono anco tre quadretti posticci, della scuola di Giovanni Bellino, nel l'uno vi e lo sponzalio di Maria: nel l'altro la Natività di Christo: e nel terzo Maria che fugge in Egitto"; A. M. ZANETTI (*op. cit.*, p. 462): "Chiesa del Duomo dedicata a San Martino, Burano — Nella capella maggiore al lato dritto sonovi tre quadretti con istorie della Vergine e del Signore, cose belle della maniera de Bellini".

¹⁰⁷ The possible authorship of Mansueti was suggested for the first time by J. A. CROWE and G. B. CAVALCASELLE (*op. cit.*, vol. I, footnote, p. 225): "We may cast a passing glance here at three small and unimportant canvases assigned to Gentile and the school of Bellini in San Martino in Burano. They represent the *Marriage of the Virgin*, the *Nativity* and the *Flight*. They are damaged and dirty but in the style of Mansueti and his school".

¹⁰⁸ See: *Jacopo Bellini e i suoi Libri di disegni* by C. RICCI, Florence, 1908, vol. II. The British Museum — nr. 301.

¹⁰⁹ Such are the *Nativity* (signed) formerly in the chapel of San Salvatore, Collalto Castle, Sugana, destroyed in 1917 (see: B. BERENSON, *Dadalo*, IV, 1923, p. 44) as well as the unsigned *Nativity* in the Berlin Museum, attributed to Mansueti by R. VAN MARLE, *op. cit.*, vol. XVII, p. 132-200.

¹¹⁰ It has been suggested to me that the colour brown "pavonazzo" was a colour for mourning, supposition according to which both the donors in the Verona and the Burano versions of the *Epiphany* were in mourning.

¹¹¹ Compare with the *St. Jerome in the Desert*, by Jacopo Bellini, Verona Museum (nr. 306) where a dragon is represented on the right. C. RICCI, *op. cit.*, p. 21, relates one of Jacopo's sketches (nr. 19) vol. I — The Louvre — to the Verona painting. The motif of the dragon is also used in the sketch.

¹¹² The following account of the *Flight into Egypt* is given by the Gospel of Pseudo-Matthew, see: *Apocryphal Gospels, Acts and Revelations*, transl. Alex. Walker, Edinburgh, 1870, ch. XVII and XIX, p. 36: "...and there were with Joseph three boys and with Mary a girl going on the journey along with them. And lo suddenly there came forth from the cave many dragons, and when the children saw them they cried out in great terror".

¹¹³ Attribution to Mansueti by A. VENTURI, *La Galleria Crespi*, Milan, 1900, p. 160, nr. 37. The Crespi collection was sold in Paris in 1914. The painting was until recently in the Ministry of Culture, the Hague (nr. 2812) but have now been informed that it is no longer there. Mentioned by R. VAN MARLE, *op. cit.*, vol. XVII, p. 132-200, who accepts the attribution to Mansueti and B. BERENSON *Italian Pictures of the Renaissance...*, vol. I, *Venetian School*, p. 108.

¹¹⁴ See: H. I. ROBERTS, *St. Augustine in "St. Jerome's Study" Carpaccio's Painting and its Legendary Source in Art Bulletin*, December, 1959, p. 283-304. Mansueti's painting represents the first visit of St. Jerome to St. Augustine, because according to St. Augustine himself, during the second visit St. Jerome appeared with St. John the Baptist.

¹¹⁵ See: JACOPO da VORAGINE, *Leggenda Aurea*, vol. III, Florence, 1926, p. 1050-1051: "E Agustine incontante ordino il monasterio de'cherici, e incomincio a vivere secondo la regola ordinata sotto i Santi Apostoli; del quale monasterio so(no) statti elletti dicce vescovi. E perche il detto vescovo era greco e sapea meno di lingua latina e di lettere, diede la podestade ad Agustino"...

¹¹⁶ The legend of the apparition of St. Jerome to St. Augustine has its origin in three apocryphal letters from the end of 13th century, believed to be written by St. Eusebius of Cremona, St. Augustine, and St. Cyril of Jerusalem. The letters were appended to manuscripts and books on St. Jerome throughout Europe, including Venice and subsequently published in the *Catalogus Scriptorum* by PETRUS DE NATALIBUS.

¹¹⁷ See: L. VENTURI, *Le Origini della Pittura Veneziana, 1300-1500*, Venice, 1907, p. 345-346.

¹¹⁸ See: The National Gallery Catalogues, *The Earlier Italian Schools* by MARTIN DAVIES, p. 326-328. The author believes that both the signature and the date of 1492 inscribed on the canvas were added at a later date, but whilst he does not doubt the authenticity of the signature, he suggests that the date might be a later addition. But if the signature was copied from an earlier existing one during a later date restoration, there is no reason to assume that the same holds true of the date, which in all probability was also copied from the older, original one. Comparison with other dated paintings executed by Mansueti before 1500 and which are very similar in style, corroborate this view.

¹¹⁹ Nothing is known or has been written about Mansueti's early work. B. BERENSON suggests that a *Nativity* with a Doge as the Donor, whom he believes to be Giovanni Mocenigo, in the Johnson collection, Philadelphia (see: *Italian Pictures of the Renaissance*... , vol. I, 1957) could be an early work by Mansueti, considering the similarities with the signed *Nativity* previously in the Collalto Castle (see above, note 109). Berenson suggests that young Mansueti was also acquainted with the Louvre sketch-book of Jacopo Bellini, which came in Gentile's possession after his father's death in 1470 and therefore the painting could have been executed soon after that date.

¹²⁰ F. SANOVINO, *op. cit.*, Book III (Canareggio), p. 168.

¹²¹ F. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia*, 1856, p. 346.

¹²² J. A. CROWE and G. B. CAVALCASELLE, *op. cit.*, vol. I, p. 226. They list the following paintings by Mansueti as missing: *The Crucifixion* mentioned by F. Sanovino, which they identified as belonging at a later date to the Manfrin collection. The painting was purchased through Messrs. Agnew at a Diplomatist's sale at Christie's on the 16th of July, 1896 (lot 106) and therefore the authors did not know of its existence in 1871 when the first edition of their book was published and it appears that T. BORENUS who edited the 1912 edition did not have any knowledge of it either.

¹²³ See: THIEME BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, vol. XXIV, Leipzig 1930, p. 36–37.

¹²⁴ The four triptychs painted for the church of the Carità, to decorate four altars "solto la barca" were commissioned between 1460–61 and were in all probability ready before 1471, the date of the dedication of the altars. For documents see: R. GALLO, *I polittici già nella capella del coro di S. Maria della Carità in Arte Veneta*, vol. III, p. 136–140. M. BOSCHINI, *Le Minere*..., p. 358, referred to them as belonging to the school of Vivarini. G. ROBERTSON, *Giovanni Bellini*, Oxford, 1968, holds the view that the triptychs were a workshop production of Jacopo Bellini, with the young master's participation, and that the participation of old Jacopo is also plausible. He points out that some motifs such as the motif of God the Father supporting the Crucifix from the lunette of the *Nativity* triptych also used by Mansueti, was borrowed from Jacopo's sketchbooks (see C. RICCI, *op. cit.*, vol. II, folio 56r, pl. 56a). E. ARSLAN believes however that the panels were executed about 1490 or later and are not connected with Jacopo Bellini's workshop. See: E. ARSLAN, *I trittici della Carità in Bollettino d'arte*, serie 4, anno 36, 1951, p. 305–23 and *Studi belliniani in Bollettino d'arte*, serie 4, anno 47, 1962, p. 40–58.

¹²⁵ The Academy, Venice, nr. 78.

¹²⁶ Comparison between Mansueti's version of the *Trinity* with one of Jacopo Bellini's sketches in the British Museum sketchbooks (see above, note 124) shows a close similarity down to the detail of the two decorative spheres on top of the back of the throne, although in Jacopo's sketch, God the Father is rendered more hieratic and frontal and is also wearing a crown.

¹²⁷ See: *Guida storica ed artistica di Pesaro* by C. CONTINI, 1962, p. 22. In the 1920 catalogue *Pinacoteca e Museo delle ceramiche di Pesaro* by L. SERRA, Pesaro 1920, the painting was attributed to the circle of Squarcione. The attribution to Giovanni Bellini was made by Berenson and accep-

ted by Fiocco, Gronau, Gamba and Moschini but rejected by G. Robertson (see: T. PIGNATTI, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, Milan, p. 91, nr. 54.)

¹²⁸ The earliest example known to me of the use of the motif of the *Trinity with God the Father* in Florentine art is Masaccio's *Trinity* fresco in the church of Santa Maria Novella, Florence, datable about 1428. Several other examples exist in Florentine art, among them Castagno's *Vision of St. Jerome*, fresco in the church of S. Annunziata, Florence, as well as the *Trinity with God the Father* attributed to the school of Boticeili in the Courtauld Gallery, London.

¹²⁹ M. BOSCHINI, *Le Minere*..., p. 512 – Chiesa di San Simeon Profeta detto San Simeon Grande: "Vi e poi nella capella di S. Osvaldo sopra la tavola dello stesso santo un quadretto posticcio con la Santissima Trinita, del Catena". A. M. ZANNETTI, *op. cit.*, p. 433. Chiesa di San Simeon Grande: "Nella capella della Santissima Trinita il Quadretto di Vincenzo Catena, ch'era sopra la palla vecchia di S. Osvaldo serve ora di palla, ed e meritevolmente coperto d'un bellissimo specchio". The copy of a manuscript in the Correr Library (mss. *Cicogna* 905) p. 126, already referred to, gives the following information: S. Simeone Profeta: "Nell altare della Capella a destra della maggiore dipinse il Catena la Santissima Trinita".

¹³⁰ See: *Guida storica ed artistica di Pesaro* by C. CONTINI, 1962, p. 22. For the problems regarding the dating of the altarpiece see: T. PIGNATTI, *op. cit.*, p. 93, nr. 68, who dates it sometime between 1471–1474 as well as G. ROBERTSON, *op. cit.*, who argues convincingly that the Pesaro *Coronation* is datable after 1475 and this is due to the fact that the model fortress held by the saint, usually identified as San Terentius, in one of the predella scenes, represents the Fortezza Costanza in Pesaro, whose construction is known to have begun in June 1474 and a medal representing the finished fortress, struck in 1475, constitutes in G. Robertson's opinion the *terminus post quem* for the altarpiece.

¹³¹ Venice, The Academy, nr. 97.

¹³² C. RIDOLFI, *op. cit.*, p. 51.

¹³³ See: *Palazzo dei Trecento*, Treviso – the catalogue of the exhibition held in 1962, August–November, by L. MENEGAZZI, p. 3–4, figs. 1–9. It is unanimously agreed that the polyptych is by Cima and most art historians date it about 1489 with the exception of L. COLETTI, *op. cit.*, p. 72/73, figs. 9, 10, 11 who considers it a later work.

¹³⁴ The Academy, Venice nr. 607. See: S. MOSCHINI-MARCONI, *op. cit.*, p. 155. The painting comes from the church of San Francesco in Treviso, where it hung above the altar. After the suppression of the churches in 1807, it found its way in the Academy, among the first paintings collected by Edwards in 1812. The signature reads "Alvise Viva/rin. P. MCCCCCLXXX". S. Moschini-Marconi sees in this work the influence of Antonello da Messina.

¹³⁵ The Academy, Venice, nr. 193, *St. Sebastian at the Column* – the attribution to Mansueti was made by LOESER, *Rassegna d'Arte*, 1903, p. 180–182, and accepted by FOGOLARI, see: *I disegni della R. Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milan 1913, fig. 51. H. TIETZE and E. TIETZE-CONRAT, *op. cit.*, p. 189, nr. 800, doubt their attribution. They hold the view that there is some resem-

blance in the poses, but in the painting the saint has a slightly different posture.

¹³⁶ S. MOSCHINI-MARCONI kindly drew my attention to his drawing but she did not suggest a possible author, although she seemed to reject the possibility of Mansueti's authorship.

¹³⁷ G. LUDWIG and P. MOLMENTI, *op. cit.*, ch. I, p. 12. They refer to two organ shutters by Lazzaro Bastiani, formerly in the church of Santa Elena, Isola, and both in the deposits of the Academy, Venice, whereas in reality, only the canvas with the archangel is in existence. They mention also some charcoal drawings on the back of the paintings assuming that they are also by the hand of Bastiani.

¹³⁸ Oral communication by Gallo. See: S. MOSCHINI-MARCONI, *op. cit.*, p. 139.

¹³⁹ R. VAN MARLE, *op. cit.*, vol. XVII, ch. III, p. 132–200.

¹⁴⁰ S. MOSCHINI-MARCONI, *op. cit.*, p. 139. Although she listed the painting under Mansueti's name she seems now to doubt his authorship and is more inclined to relate it to the manner of Lazzaro Bastiani, from a stylistic point of view, as it had already been suggested in the past (see above note 137).

¹⁴¹ S. MOSCHINI-MARCONI, *La Pala del Mansueti a Zianigo*, in *Arte Veneta*, II, 1948, p. 150.

¹⁴² C. RIDOLFI, *op. cit.*, p. 62: "Fece [Gentile Bellini] in oltre nella scuola de i Merciarì a canto San Giuliano la tavola dell'Altare con la Vergine, Santa Caterina e San Daniele divisi in partimenti".

¹⁴³ M. BOSCHINI, *op. cit.*, p. 114: "Nella scuola de Mercierì appresso la chiesa detta di San Giuliano la tavola dell'Altare e partita in sei vani: nell'uno vi e Maria con il Bambino sedente in trono: dalle parti Santa Cattarina e San Daniele sopra questi l'Angelo e Maria Annonziata e più sopra l'Eterno Padre: opera di Gentil Bellino".

¹⁴⁴ A. ZORZI, *Venezia Scomparsa*, vol. II, Venice, 1971, p. 552, gives the history of the "Scuola dei Marzeri" in San Zulian, dedicated to Maria Assunta. TASSINI in *Edifici di Venezia distrutti o volti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*, Venice, 1885, says that the exact place where the Scuola stood can no longer be identified and also that its main ornament was the polyptych by Gentile Bellini, divided into six compartments: in the centre a Madonna and Child, on the left and right SS Catherine and Daniel, and above them an Annunciation. God the Father was represented in the pinnacle.

¹⁴⁵ Such examples are Giovanni Bellini's signed and dated altarpiece in the church of S. Giovanni Crisostomo, Venice, with SS Christopher and Augustine on the lower register and St. Jerome on the upper one. Also Vittore Carpaccio's signed *Glory of San Vitale* from the church with the same name in Venice, which as noticed by R. van Marle seems a logical development of the Zara polyptych, already mentioned in chapter I, note 28.

¹⁴⁶ Compare with the signed *Madonna and Child* in the collection of Mrs. Pritchard, London, as well as the two unsigned panels, almost certainly by Mansueti, in Omaha, U.S.A. and the Academy, Venice, Catalogue (1955), nr. 75.

¹⁴⁷ The painting was previously in the collection of Sir F. Cook and on sale at Sotheby's on the 25th of June, 1958. It is mentioned by R. VAN MARLE, *op. cit.*, vol. XVII, p. 20 and B. BERENSON, *op. cit.*, vol. I, p. 108. The fragmented signature gave way to doubts regarding its authorship. T. BORENIUS, *The Venetian School in the Grand Ducal Collection*,

Oldenburg in the Burlington Magazine, vol. 23, April-September, 1913, p. 25–35, attributed it initially to Antonello de Saliba, but after that to Mansueti, mainly on stylistic grounds rather than based on the signature. G. B. MORELLI, in *Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, 1891, p. 252, and L. VENTURI, in *Le origini della pittura veneziana 1300–1500*, Venice, 1907, p. 285, think that the painter is an artist with a "distinct" personality but neither of them attempts an attribution.

¹⁴⁸ The painting was formerly in the collection of S. Vlasto and sold at Christie's on the 25th of October, 1957 and bought by Mrs. Pritchard. It is not mentioned in the literature, although the signature on the left does not leave any doubts as to Mansueti's authorship.

¹⁴⁹ *Madonna and Child* by Giovanni Bellini, The National Gallery of Art, Washington, D.C., U.S.A. Not signed. From the Ralph and Mary Booth collection.

¹⁵⁰ Venice Academy, Catalogue (1955) p. 134–139, nr. 75. In the 1887 catalogue, p. 139, the painting was listed under the name of Carpaccio. J. A. CROWE and G. B. CAVALCASELLE, *op. cit.*, p. 215, attributed it to Mansueti for the first time, attribution accepted by all subsequent writers.

¹⁵¹ *The Madonna and Child with SS John the Baptist and Francis and a Male Donor*, certified by G. Gronau as by Mansueti. It was on sale at Messrs. Gottschewski and Schaffer, Berlin in 1927.

¹⁵² *The Virgin and Child with SS Jerome and John the Baptist*, originally in the Augusteum, Oldenburg, later in the collection of H. W. C. Tietje, Amsterdam and then on sale at Sotheby's on the 22nd of February, 1956. It was bought by Mr. Fortescue. It was again on sale at Christie's on the 18th of March, 1960. T. BORENIUS (see note 147) says that the composition of the painting is similar to the type of compositions used by Giovanni Bellini and that the central group recalls M. Bassaiti's *Madonna and Child with Saints* in the Robert Benson collection.

¹⁵³ Museo Castelvecchio, Verona, nr. 340.

¹⁵⁴ R. VAN MARLE, *op. cit.*, vol. XVII, p. 132–200.

¹⁵⁵ See: B. BERENSON, *Study and Criticism of Italian Art*, London, 1901, p. 108–110.

¹⁵⁶ *Madonna and Child with Four Saints and a Donor*, Louvre, Paris. Signed: Joannes Bellinus. From the Pesaro collection, Venice. J. A. CROWE and G. B. CAVALCASELLE consider it an autograph work whilst R. PALLUCCHINI, S. BOTTARI and F. HEINEMANN consider it a workshop painting, dating it at the beginning of Cinquecento.

¹⁵⁷ *The Virgin and Child*, attributed to V. Catena. Roscoe collection.

¹⁵⁸ See: M. HOWARD, *St. Jerome in His Study in Venetian Painting of the Second Half of the Quattrocento*, M. A. Report at the Courtauld Institute of Art, 1972.

¹⁵⁹ Accademia Carrara, *Catalogo Ufficiale* by FRANCO RUSSELLI, 1973, Bergamo, p. 29, nr. 152.

¹⁶⁰ *Catalogue of Oil Paintings – City Art Gallery*, Bristol, 1970, p. 166, *St. Jerome in a Landscape*, no. K1657. The fragmented signature reads: "Joannes de..." Formerly it belonged to the collection of Arthur Hughes. R. Fry, in *Exhibition of Pictures of the Early Venetian School at the Burlington Fine Arts Club – II*, vol. 21, April-September, 1912, p. 47–48 and 95–96 considered that Mansueti was under the influence of Giovanni Bellini when he painted the St. Jerome.

¹⁶¹ See: M. MEISS, *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, Princeton, 1964.

¹⁶² See: Stampe E 34/30 — G. Mansueti. *St. Jerome in Wilderness*. Signed. PD 1032, Correr Library, Venice. The same engraving exists also in the collection of engravings S. Molin, 1824, in the Correr Library.

¹⁶³ The painting was on sale in Munich in 1927 as Mr. Julius Böhlér kindly informed me by letter and it was sold to a private buyer. It had a certificate from Dr. G. Gronau that it was painted by Mansueti.

¹⁶⁴ *St. Jerome Reading in a Landscape* in the collection Contini—Bonacossi, Florence. The attribution to Giovanni Bellini was made by G. Gronau in 1930 and generally accepted. A very similar version is the London *St. Jerome Reading in a Landscape*, see the catalogue: *The Earlier Italian Schools*, by M. DAVIES, 1961, p. 71, where the painting is listed as by a "follower of Giovanni Bellini" (no. 281).

¹⁶⁵ Giovanni Bellini, *The Madonna of the Meadow*, London, the National Gallery. See Catalogue (1961), p. 57, no. 599. The detail of the fighting bird and the snake attacking it was considered by E. WIND (*Burlington Magazine*, vol. XCII (1950) p. 350) to be inspired by Virgil's *Georgics*, II, 319/20. Garpaccio also used a similar motif in his *Portrait of a Cavalier*, in the Thyssen collection, Lugano, e.g. the detail of the eagle fighting a stork in the air.

¹⁶⁶ H. TIETZE and E. TIETZE-CONRAT, *op. cit.*, p. 91, nr. 338. They refer to a "hermit saint in a rocky landscape" with a late inscription with the name of Benedetto Montagna. Hadeln, in Thieme-Becker, vol. IV, p. 183, attributed it to V. Catena. Gronau sees in it a relationship with the National Gallery *St. Jerome* which the authors reject. Although they do not suggest an attribution, they connect the drawing with the style of Mansueti and see a connection with the *St. Jerome* in the Bristol Art Gallery.

¹⁶⁷ The argument that the two sides of a composition on two pages in Jacopo Bellini's British Museum sketch book were executed at different stages is put forward by M. ROTHLISBERGER in *Studi su Jacopo Bellini*, in *Saggi e Memorie*, No. 2, 1958—59. A shorter version exists in the *Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, p. 358—364.

¹⁶⁸ See: The National Gallery Catalogues, *The Earlier Italian Schools*, by M. DAVIES, 1961, p. 65, no. 812. The author says that *The Assassination of S. Peter Martyr* is only ascribed to Giovanni Bellini, as he doubts the signature on the car-

tellino: Joannes <Bellinus> p. See also: *Catalogue of the Lee Collection*, 1950, nr. 50, for the Courtauld version. It is interesting that Martin Davies mentions the motif of the woodcutter in the background of the Courtauld version and saying that there is a tradition concerning woodcutters, used for works of art. It appears to me that Mansueti also used the motif in his *St. Jerome* in Bristol, but altered it, turning the woodcutter into the shepherd leaning on a staff and tending the sheep on the left.

¹⁶⁹ Accademia Carrara, Bergamo (1973 Catalogue), p. 65, nr. 158: *Lamentation over Christ*.

¹⁷⁰ Accademia, Venice (1955 Catalogue, p. 75). Both Gronau and Dussler see in the unusual iconographical motif of the Madonna supporting the body of Christ on her knees the influence of Vesperbild.

¹⁷¹ *The Pietà*, private collection, Bergamo. G. Gronau attributed it to Giovanni Bellini (1930). The attribution to Carpaccio was made by G. Fiocco but rejected by R. van Marle (see: G. FERROCCO, *L'opera completa del Carpaccio*, Milan, p. 115, fig. 117).

¹⁷² See: R. Galleria degli Uffizi, Firenze, 1930, section: *Scuola Veneta dei secoli XV—XVI*, p. 4. G. Bellini, *Pietà*, grisaille (nr. 943).

¹⁷³ R. SALVINI, *La Galleria degli Uffizi*, Florence, 1952, p. 43, says that some critics (without giving names) consider it to be an unfinished work, opinion which he rejects.

¹⁷⁴ Pinacoteca Ambrosiana, Milan, *Daniele fra i leoni*, grisaille.

¹⁷⁵ R. VAN MARLE, *op. cit.*, vol. XVII, p. 461, attributed the grisaille to Mantegna.

¹⁷⁶ Sotheby's sale, 7th of July, 1954. Lot 153. *Christ at Emmaus*, by Giovanni Mansueti. Grisaille. Bought by Mr. Blake.

¹⁷⁷ The engraving by P. MONACO has the following inscription: "Joannes Bellinus Pinxit, MDLXXXX". The painting is no longer in existence but G. VASARI (*op. cit.*) mentions to have seen it in the collection of Giorgio Cornaro. In 1760, it was in the collection of A. M. Zanetti in Venice, then it passed into the collection of Razumowsky in Vienna, where it perished in a fire. There are many versions of the original, the best being considered the one in the church of San Salvatore, Venice, which F. Sansovino considered autograph (see: T. PIGNATTI, *op. cit.*, p. 101, fig. 136).

¹⁷⁸ See SERRA, "Il Palazzo Ducale e la Galleria Nazionale di Urbino", Rome 1930, p. 104. The author sees the influence of Basaiti but finds that Mansueti's approach is dryer altogether.

TRE FONTI LETTERARIE RIGUARDANTI L'OPERA DI VITTORE CARPACCIO

Il manoscritto della poetessa Girolama Corsi Ramos, il codice di Andrea Micheli-Strazzòla e gli appunti d'un poeta anonimo dell'inizio del Cinquecento sono i primi testimoni letterari (del resto gli unici) che si riferiscono direttamente all'opera del pittore veneziano Vittore Carpaccio.

Benché pubblicati al fine del Novecento dallo studioso italiano Vittorio Rossi in un periodico di storia letteraria, questi testi non sono stati incorporati fin'ora dagli storici d'arte nei loro inventari bibliografici. Le opere d'arte alle quali alludono le cinque poesie contenute dalle tre fonti letterarie non esistono più. Ma, un documento storico attentamente studiato può rivelarci un sacco di cose ed il fatto è assai più importante in quanto essi siano gli unici testimoni letterari dell'epoca di Vittore Carpaccio.

Nel 1890, Vittorio Rossi pubblicò nel *Giornale storico della letteratura italiana*¹ i risultati delle sue ricerche storiche, letterarie e filologiche effettuate su qualche manoscritto da lui trovato in una biblioteca veneziana, in un ampio saggio² intitolato *Da una Rimatrice e di un Rimatore*³ italiano del XV secolo. Il primo manoscritto, appartenente ad una poetessa, è accompagnato da una nota del Zito (che lo aveva in custodia all'inizio del Cinquecento) affermando che le poesie appartengono alla "Signora Girolama Corsi".

Nel sonetto, datato 1494, l'autrice, parlando di suo sposo, Ramos per il nome di famiglia, si nomina se stessa Girolama Ramos. Più ampie notizie troviamo nella corrispondenza di Marino Sanudo con la poetessa. Sappiamo dunque di questa fonte che Girolama era nata poco dopo 1460 di nobile discendenza dalla famiglia Corsi di Toscana⁴, che il suo marito fu il nobile condottiere Ramos, chi lottò per la città di Venezia nei campi di Lombardia, nel 1499, e ch'essa si era trasferita definitivamente nel 1494 da Padova a Venezia, dove godeva di una grande fama e di stima, tanto per il suo talento di rimatrice quanto per le sue poesie, composte specialmente per le festività della città dei dogi. Lo stesso Marino Sanudo racconta che Girolama aveva cominciato a riunire le

sue poesie in un codice, finito nel 1496, che conteneva più di 260 sonetti.

In questo codice, scritto su pergamena molto delicata, si trova un sonetto firmato da Girolama Corsi Ramos, dedicato a Vittore Carpaccio, del quale riesce che il pittore le aveva fatto un ritratto. Ecco il sonetto, *Ad imaginem suam* (il titolo nel latino):

"Quel che l'ingegno suo mostrare
In ritrar qui la propria mia figura
Puose nell'opera ogni sua arte e cura
Per far la lingua mia pronta parlare
Ma l'ciel non volse questo comportare
Dicendo che un nom mortel usurpa e fura
Quanto di poteste ebbe natura
Che fa che un legno un corpo vivo pare
Se mi avete veduto non starete
Di dir che son io, benché talor il vero
Per far falso parer altrui si tace.
Victor mi fece sì come vedete
Degno di fame e di più alto impero
Che di tal arte è ben maestro verace".

Sapendo la Ramos venuta a Venezia nel 1494 ed il sonetto in causa già scritto nel 1496, risulta che il ritratto fu eseguito in questo lasso, simultaneamente alle grandi composizioni *L'incontro con Ereo* (La legenda di Sant'Orsola) ed *Il miracolo della Santa Croce*.

Lo stesso Marino Sanudo notava, nel 13 dicembre 1510, nel suo *Diario*: "In questo zorno morite Andrea Micheli fratello di 'Zuan Giacomo ditto Squarzuola' qual feva sonetti eccellentissimi et maxime in dir mal d'altrui in questo, omo di grande inzegno; in reliquis sporco et viciosissimo"⁵.

Simona Vărzaru

Il nome di Andrea Micheli, detto Strazzòla (che vuole dire spergiuro) riviene spesso nelle note di Sanudo. Micheli era ben noto a Venezia come "un poeta maledetto prima della lettera". Benché entrato in moltissimi conflitti con press'a poco tutta la gente della città, continuava di godere l'apoggio dei potenti Contarini, nobilissima famiglia veneziana⁶.

Così, dopo 1500, Alvise Contarino comandò a Carpaccio il ritratto di Strazzòla. Apprendendo la notizia, Strazzòla spedì al nostro pittore questo messaggio versificato:

« Dovendomi ritrar, Vettor Scarpazzo
A contemplazion del Contarino
Fa che non mi abbi del Gentil' Bellino
Perch' altrimento ti feria da pazzo.
Che se da vita al mondo averò spazzo.
Adoprarò mio ingegno pelegrino
E farolti immortal non che divino
Talhè il prometter mio n'andara a gauzzo.
Or poni adonque diligenza e cura
Nel dipingemi in cattedra sedente
A guisa de chi a Padua ha una lettura
E che le tempie mie sian virente
Fronte peneida cinte e non di dura
Querce ne'serto di Bromio⁷ ridente
Ma fa che sii prudente
Non meno in fatti che nelle parole
Come savio pittor costumar suole⁸ ».

Andrea Micheli — il modello di Carpaccio — non era d'illustre ma di modesto casato, come molte altre famiglie che avevano dato alla città di Venezia detentori di impegni pubblici. Ecco perchè Vittorio Carpaccio si poteva permettere di mettere Strazzòla in piena luce sfavorevole.

Questo gli risponde brutalmente ma in rime lo stesso:

« Due mani dipinte in foglio di papiro
Vidi l'atr'ieri e per scosser più inanti
Mi parvero di lodra alcuni guanti
Ch'anno perduto il pelo andando in giro.
E tanto più di tel cosa me adiro
Quanto più penso al dir de circumstanti
Che fecenno il pittor de' più prestanti
Che mai col tempo vedesse alcun viro.
Né mi puoti restar ch'io non dicesse:
"Qual fu nel mondo mai tal bufalazzo
Che meglio di costui non dipingensse?"
Ombron no già, che fu sì ignorantozzo
Che dipinsse alla fin due peponese
Credendo far un arhitetto, il pazzo.
Si ché il vostro Scarpazzo
Magnifico Sol mio, ver Contarino
Ben par discipol di Gentil' Bellino⁹ ».

Micheli incluse nel suo manoscritto, in ordine cronologica queste due poesie, accanto alle altre 565 sonetti, epigramme e strambotti. I sonetti finali fanno riferimento diretto agli eventi

politici del anno 1503 ed alle atrocità commesse dal duca Valentino in Romagna, nella campagna chiusa nel 18 di agosto dello stesso anno. Il ritratto di Andrea Micheli fu eseguito dunque tra 1500 et 1503.

Fu Vittorio Rossi a pubblicare il codice di Andrea Micheli nel *Giornale storico della letteratura italiana* (1895). Ma doppo dieci anni Rossi scopri in un archivio un terzo strambotto dedicato al pittore. Più virulenta delle prime due, questa poesia sembra una variante abbandonata dal poeta a favore dell'immagine più suggestiva del primo strambotto.

Il fatto è evidente se terremo conto dell'aspetto incompiuto dei versi. Rossi non pubblicò immediatamente questo documento ma lo dette ai due studiosi di Carpaccio, Pompeo Molmenti e Ludwig Gustav, che l'inclusero nella loro monografia di 1905. Trascriviamo, dunque il sonetto tale-quale, sì comme apparve nell'edizione francese¹⁰, pur non potendo riferirci all'originale italiano introvabile per noi, ma forse esistente nelle biblioteche italiane:

« J'ai vu deux visages peints de ta main
Qui semblent faits par la main d'un manœuvre
L'un et l'autre m'ont paru
Le museau d'un porc de chez nous.
Si bien que je n'ai jamais vu rustre si sot
Qui ne pût faire mille fois mieux
Et tous qui les ont vus ont estimé
Qu'ils étaient peints par maître Rado ».

Il ritratto di Andrea Micheli è perduto come anche quello di Girolama Corsi Ramos. La cronologia dei sonetti lo mostra comme realizzato fra 1500 e 1503.

Sempre di un ritratto oggi perduto tratta la poesia di un autore rimasto sconosciuto fin'ora¹¹:

« Mon Vittore, illustre et digne de ce nom
Que t'a donné le talent, la nature
A bien jugé ton sublime génie
Imitateur de la figure humaine
Et tu peux te vanter d'avoir trouvé
Ce que tant d'illustres génies ne savent pas
Toi qui entre tous montres le bon Vinciguerra
Que nous avons, grâce à toi, encore vivant
sur la terre ».

Antonio Vinciguerra fu un uomo di lettere molto sottile ed un abile diplomata, diventato subito celebre per la bellezza delle sue rime e soprattutto per i suoi scritti politici, firmati "Il Cronico".

Nato nel 1468, Vinciguerra non ebbe una lunga vita; muori molto giovane, all'età di 34 anni, nel 4 dicembre 1502, compianto dai concittadini e dagli amici, specialmente dal suo giovane favorito. Questo, sconcertato dalla morte imprevista del suo protettore, dichiarò che non trovava altro modo di addolcire il suo dolore, che la contemplazione del ritratto dipinto da Carpaccio poco prima della morte di Vinciguerra. Entusiasmato, dedico al pittore la poesia da noi sù trascritta. Fu lui l'autore dei versi e delle note sul ritratto che doveva essere incominciato nel 1500 e fu finito certamente prima del 1502.

Queste tre fonti letterarie ci possono aiutare, oggi, a completare il catalogo delle opere di Vittore Carpaccio, fra 1494 e 1503, con tre ritratti di più.

Se, oggi, dalla fortuna di questi lavori d'arte non sappiamo nulla, le fonti letterarie studiate da noi per il loro contenuto documentario, possono essere riguardate anche da un altro punto di vista.

Ci sono, nelle cinque poesie, molte idee e concetti artistici con ampie significati, caratteristici non solo per i ritratti ma per tutta l'opera di Carpaccio, ed anche per la sua integrazione nel contesto del pensiero teorico sull'arte al inizio del Cinquecento italiano.

Così, l'interesse della gente del tempo per il ritratto comme genere artistico, il desiderio di guardare una fisionomia espressiva e non una semplice effigie commemorativa (*ephigia memoriae*) prova una volta di più che alla fine del Quattrocento l'umanesimo conquistava davvero tutta l'Italia settentrionale, e specialmente Venezia.

L'entusiasmo che scoppiò nelle cinque poesie trascritte non è semplice figura di stile, ma può essere interpretato come esprimendo l'ammirazione per Vittore Carpaccio, che realizzava, in modo concreto il nuovo tipo di ritratto ideale, intronato a Venezia (e non solo lì) dal Rinascimento.

Girolama Corsi Ramos si ritrova nell'immagine dipinta „tanto ella”, sembrando che fra se stessa ed il ritratto non c'era nessuna differenza. Il poeta sconosciuto esprimeva l'ammirazione per la fortuna di avere davanti a se Vinciguerra come se sarebbe stato vivo.

Ambedue i poeti lodano il pittore non solo per la capacità d'imitare perfettamente la figura umana, ma spesso per la forza di animarla („per far la lingua mia pronta parlare” — G. Corsi Ramos). L'implacabile trasposizione di un contenuto spirituale interiore, rivelabile sul volto del modello, fu la veritabile causa della furia dello Straz-zola. Andrea Micheli, nel ritratto, si riconosceva l'espressione marcata dai vizzi, lui che voleva farsi dipingere un „immagine effigiatica”, definitoria, falsificata, dunque idealizzata, maestosa, che imponesse il massimo rispetto.

Il secondo concetto riguardando la creazione artistica, incontrato in queste poesie, è quello d'*imitatio*. La gerarchia valorica degli artisti veniva stabilita in fusione del grado in cui questi riuscivano di rendere nei ritratti una maggiore somiglianza rispetto all'originale („...la nature a bien jugé ton sublime génie/Imitateur de la figure humaine/” — Il Poeta sconosciuto). È forse interessante il fatto che anche i contemporanei di Carpaccio osservarono fin dal inizio della sua attività di pittore, la sua meravigliosa capacità di percepire e trasporre nei quadri in maniera “esatta”, l'universo circostante, tuttavia ponendovi qualcosa dalla vita contenuta nell'interiore degli oggetti, animandoli, in maniera qualunque riuscendo a ricreare appunto il cosmo, l'ordine ideale delle cose nella vita. Una tale straordinaria capacità di dominare nel arte, per l'arte, il mondo, fa che l'artista concorresse negli occhi degli uomini del Rinascimento proprio col divino creatore del universo. Ma, nella mentalità dei contemporanei, per un spirito caduco non sembrava essere permesso di atterverse a tale concorrenza. Cercandola, Carpaccio si è attirato l'ira di Dio, dice Girolama, intendendo per questo lodare supremamente l'artista, del Rinascimento, reputato di non essere un semplice artista, ma un vero divino creatore: „Ma i'ciel non volse questo comportare / Discendo che un nom mortel usurpa e fura / Quanto di poteste ebbe natura”. Al fondamento di questa perfetta *imitatio* della natura, stava, per gli spiriti del Quattrocento, l'*ingegno*. Il termine non significa talento nella sua accezione odierna: „L'ingegno” è una qualità intellettuale

più che una pratica. È determinata dall'acutezza del giudizio, dall'intelligenza, dal gusto, dalla fantasia, dalla nobiltà dei sentimenti. L'ingegno è quello che forgia l'ispirazione dell'artista mescolandosi con l'arte, la tecnica, la pazienza e la cura : „Or poni adunque diligenza e cura” — Andrea Micheli-Strazzòla ; „Puose nell'opera sua arte e cura” — Girolama Corsi Ramos.

Per i contemporanei, che giudicarono ed apprezzarono l'opera di Carpaccio, sembra che l'artista dominava tutte quelle nel più alto grado, dal momento che li si dava il titolo d'*Illustre* : „Vittor . . . degno di fame e di più alto impero/ Che di tal arte è ben maestro verace” — Girolama Corsi Ramos ; „. . . il pittor de' più prestanti / Che mai col tempo vedesse alcun viro” — Andrea Micheli Strazzòla ; „Mon Vittore illustre et digne de ce nom . . .” — Il Poeta sconosciuto.

Com'è visibile, una molto grande fama, per un pittore appena all'inizio del suo cammino, perché il ciclo della legenda di Sant'Orsola, finito nel 1500, rappresenta nel complesso delle opere

di Carpaccio un esordio : un esordio spettacolare, è vero, un apogeo che lui appena più tardi poteva toccarlo, ma tuttavia un esordio.

Quanto significava per i contemporanei Carpaccio come pittore, lo prova il fatto che, tre dei più notabili cittadini di Venezia gli comandavano dei ritratti. Una fama tanto più grande, quanto le opere erano fatte per la „contemplazione” („a contemplation del Contarino” — Andrea Micheli), per diletto e lettura („Chi a Padua ha una lettura” — idem).

L'opera di Carpaccio continuava di provocare le stesse soddisfazioni estetiche agli spettatori del Seicento, siccome nel 1660 Marco Boschini poteva scrivere nella sua *Carta del navegar pittoresco* :

„E quel Vctor Carpaccio si eccelente
Quasi anche fu fradel de Zambelin
Che ha depento con stil si pelegrin
.....
El Carpaccio ha volesto ancora elo
Mostrar el so valor a concorenza
E ha fato veder che anche la so scienza
Se far visti celesti col penelo”.

Notes

¹ 1890, vol. XV, p. 183—290.

² Il saggio è accompagnato da una grande parte di sonetti trascritti dal originale.

³ Il „Rimatore” è il fratello di Girolama Corsi Ramos, Jacopo Corsi Il suo manoscritto contiene sonetti, epigramme ed egloghe. Paolo Cortese lo considerava „il più celebre improvizzatore del suo tempo”.

⁴ „. . . e non di serva padovana, nata/Ma di sangue gentil come intendesti”, dice la poetessa in uno dei suoi sonetti.

⁵ Pubblicato nel saggio intitolato *Il Canzoniere inedito d'Andrea Micheli detto Squarzzòla* di Vittorio Rossi nel *Giornale storico della letteratura italiana* XXVI, 1895, p. 1—89.

⁶ In due secoli, otto dogi appartengono alla famiglia Contarini.

⁷ Si tratta d'una rappresentazione particolare di Bacchus con la ghirlanda di foglie di vite.

⁸ Nel manoscritto, le poesie sono sistemate cronologicamente e la poesia dedicata a Vittore Carpaccio segue ad un gruppo datato 1500.

⁹ Strazzòla prendeva sempre in giro Gentile Bellini apprezzandolo il più incapace pittore del suo tempo, così che la comparazione di Carpaccio con Bellini è fatta per comprometterlo e non per lodarlo.

¹⁰ LUDWIG GUSTAV e POMPEO MOLMENTI, *Vittore Carpaccio*, Parigi, 1910.

¹¹ Pubblicata per la prima volta nella *Fanfulla della Domenica*, Roma, 14 luglio, 1901, da Colasanti, nel saggio intitolato *Due strambolli inediti per Antonio Vinciguerra e un ritratto ignoto di Vettor Carpaccio*, e poi nel *Repertorium für Kunstwissenschaft* von Thode und Tschudi, XXVI, (1903), p. 183, e trascritta dai LUDWIG GUSTAV e POMPEO MOLMENTI, *op. cit.*

Partant de l'idée qui nous a toujours préoccupé¹ que l'amitié entre les peuples est plus que jamais d'une importance majeure, nous présentons dans ce qui suit une preuve de plus des anciennes relations entre l'Italie et les pays roumains, dont les aspects épigraphiques sont absolument inédits.

Quoique les vestiges du passé, répandus un peu partout en Italie, aient depuis longtemps attiré l'attention des chercheurs, il reste encore beaucoup de secrets à découvrir, tel par exemple ce nouveau témoignage des rapports séculaires entre l'Italie et les pays roumains.

Il s'agit du tombeau du général-comte Tomaso Caprioli (1575—1608), qui se trouve dans l'église Santa Maria delle Grazie, de Brescia, et dont l'inscription funéraire mentionne les noms de plusieurs princes des pays roumains de la fin du XVI^e et le commencement du XVII^e siècle, ainsi que de plusieurs batailles livrées sur le sol roumain.

L'explication de ces mentions se trouve dans la situation politique du Sud-Est européen, qui à cette époque était une fois de plus secoué par les convulsions de l'antagonisme entre deux mondes : le monde chrétien et le monde islamique.

La croisade tardive connue sous le nom de « Sainte Ligue », initiée vers la fin du XVI^e siècle par le pape Clément VIII, conduite par le roi d'Espagne et l'empereur Rodolphe II et à laquelle adhèrent aussi, malgré leur situation de vassaux de l'Empire ottoman, les princes des trois pays roumains : la Transylvanie, la Valachie et la Moldavie, déclencha la « Longue Guerre anti-ottomane » terminée par la paix de Zsitvatorök (11.XI.1606).

L'influence de l'empire des Habsbourg se fera désormais sentir dans les pays roumains, pour atteindre son point culminant dans les dernières années du XVII^e siècle, à la suite de l'entrée de la Transylvanie dans le Saint Empire romain-germanique.

À la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e les pays roumains connaîtront de nombreuses révoltes contre la Porte ottomane, dont la plus importante fut celle déclenchée par le prince de Valachie, Michel le Brave². Figure de dimensions européennes, ce prince

UNE PAGE D'HISTOIRE ROUMAINE SUR UNE PIERRE TOMBALE ITALIENNE DU XVII^e SIÈCLE

Mihail G. Ștephănescu

jouera le premier rôle dans la guerre de la Ligue, il vaincra les Turcs et leurs alliés, réalisant en 1600 pour la première fois l'union politique des trois pays roumains³.

Après l'assassinat de Michel le Brave (1601), la Valachie traversa une période de troubles, opposant trois prétendants au trône : *Radu*⁴, fils du prince de Valachie Mihnea II (1577—1583 et 1585—1592), soutenu par les Turcs, *Simion Movilă*, frère du prince de Moldavie, imposé par les Polonais mais repoussé par le pays, et *Radu Șerban*⁵, un arrière-petit-neveu du prince de Valachie Neagoe Basarab, élu par les boyards de Michel le Brave, restés fidèles à l'idée de croisade, et comme tel bénéficiant de l'aide inconditionnelle de la Cour de Vienne (aide consacrée par l'alliance conclue le 6 novembre 1601). Radu Șerban (1602—1611) représentait pour Vienne un espoir pour l'avenir et dans l'immédiat son seul soutien dans cette partie de l'Europe.

En janvier 1611, attaqué en traître par son voisin le prince Gabriel Báthory de Transylvanie, Radu, quoique vainqueur, perdit son trône et se réfugia à Vienne, d'où à plusieurs reprises il s'efforça en vain de le recouvrer. C'est en partie dans ce but qu'il adhéra au projet de croisade du duc de Nevers et devint chevalier Grand-Croix de l'Ordre « Militia Christiana » dès sa fondation⁶.

Radu Șerban mourut en 1620 à Vienne et fut enseveli avec de grands



Fig. 1. — Portrait votif du prince de Valachie Radu Șerban dans l'église du monastère de Hurezi.



Fig. 2. — Portrait du général Tomaso Caprioli par un peintre inconnu contemporain dans la collection de la famille Grasso Caprioli, Brescia.

honneurs dans la Stephans Kirche ⁷.

Mais revenons maintenant aux débuts de son règne et au rôle de Tomaso Caprioli.

Ce dernier commandait le contingent de 1 000 hommes envoyés par Vienne, et qui participèrent à la bataille de Ogretin-Teșani (1602), et de plus il avait la mission de servir de

conseiller militaire du prince. L'année suivante Radu Șerban prendra sa revanche en intervenant décisivement en Transylvanie pour soutenir les impériaux contre Moïse Szekely partisan des Turcs, qu'il vainquit à Brașov (1603).

La présence de Caprioli auprès de Radu Șerban est confirmée par la

narration de Giorgio Tomazi, ancien secrétaire du prince Sigismond Bathory, qui décrit les luttes soutenues par le prince valaque contre Simion Movilă et ses alliés les Tartares. Cependant Tomazi commet une bizarre erreur lorsqu'il narre l'épisode célèbre du combat singulier entre le grand boyard Stroe Buzescu et le beau-frère du Chan, Stroe Buzescu devenu, dans son récit, un noble florentin, Strozzi⁸.

Au cours de cette campagne qui finit à Ogretin-Teisani par la débâcle tartaro-moldave, le rôle de Caprioli fut surtout d'organiser et de retrancher le camp valaque selon les règles militaires du temps et de régler l'ordre de bataille de l'armée princière. Plus tard, cette contribution fut appréciée en Occident comme une « *reductio in Statum et restitutio* », du prince de Valachie.

En signe de reconnaissance pour son concours et à la suite de l'arrivée, l'année suivante (1603), de son frère Camillo Caprioli⁹, venu à Tirgoviste lui apporter de la part de l'empereur Rodolphe II le grand étendard impérial de la Ligue¹⁰ et peut-être le diplôme de prince du Saint Empire, Radu Șerban autorise les deux frères à ajouter à leurs armes l'aigle de Valachie.

Nous relatons un passage intéressant de la biographie des Caprioli, tiré d'un livre de l'époque¹¹ inconnu jusqu'à présent aux héraldistes roumains, qui contient la première description du blason de Valachie :

« ... Les deux frères ont été surnommés libérateurs et conservateurs de la Valachie et l'empereur, authentifiant ces titres avec les paroles les plus efficaces, leur confère les armes de cette province en décrétant qu'eux, et par eux leur père le comte Constanzo¹² ainsi que tous leurs descendants ajouteront ces armes, dans un écu écartelé, aux armes anciennes de la maison Caprioli, qui sont : un chevreuil saillant d'or en champ d'azur. Le privilège décrit les armes de Valachie, qui sont : un corbeau perché sur un rameau de genévrier de sinople, la tête contournée, tenant dans son bec une croix de gueules à deux traverses, placée sous une étoile à six rais, le tout en champ d'argent. On a octroyé aux mêmes un casque au chevreuil aug-

menté de quatre étendards : le premier d'or, la lance d'azur ; l'autre d'azur, la lance d'or ; le troisième de gueules, la lance d'argent et le quatrième blanc, la lance de gueules, comme souvenir des quatre batailles plus importantes gagnées par eux ... »



Le tombeau du général Tomaso Caprioli, œuvre du sculpteur Antonio Carra¹³, se trouve du côté gauche de la nef, dans une niche entre deux piliers, dont il occupe toute la hauteur du mur, jusqu'à l'arc de maçonnerie qui unit ces derniers.

Le tombeau, en marbre de différentes couleurs, est conçu dans le style habituel des monuments funéraires de la fin du XVI^e siècle. Il est encadré par une bande de motifs géométriques et se déploie sur un axe vertical en quatre registres séparés par des profils et des corniches. Sa base comprend un tablier central bordé par deux bancs latéraux. Au-dessus se trouve la plaque commémorative encadrée de deux pilastres ornés de trophées militaires : heaumes, armures, tambours, canons, etc., qui soutiennent deux urnes, surmontées chacune d'un corbeau en marbre noir, la tête tournée vers l'intérieur.

Le sarcophage, aussi en marbre noir, est placé sur la corniche proéminente, au-dessus de la plaque.

Sur le couvercle se trouve la statue en marbre blanc de Tomaso Caprioli, représenté en armure, couché sur un manteau, le coude reposant sur un coussin et la tête appuyée sur la main droite.

Dans la main gauche il tient élevé son bâton de commandement, auquel manque la partie supérieure.

Au-dessus se trouve un fronton en arcs interrompus, avec au milieu un petit socle sur lequel est placé un écu avec ses armes personnelles.

Dans l'espace libre entre les urnes et l'arc central sont suspendus à des rubans quatre écus chargés des armes de sa famille, en couleurs.

La blason central du fronton : écartelé : 1/4 (d'azur) au chevreuil saillant (d'or), 2/3 (d'argent) au corbeau¹⁴ contourné (de sable), la tête retournée, tenant dans son bec une croix latine (de gueules) penchée en barré¹⁵ et



Fig. 3. — Vue d'ensemble du tombeau du général Tomaso Caprioli. Eglise Santa Maria delle Grazie, Brescia.

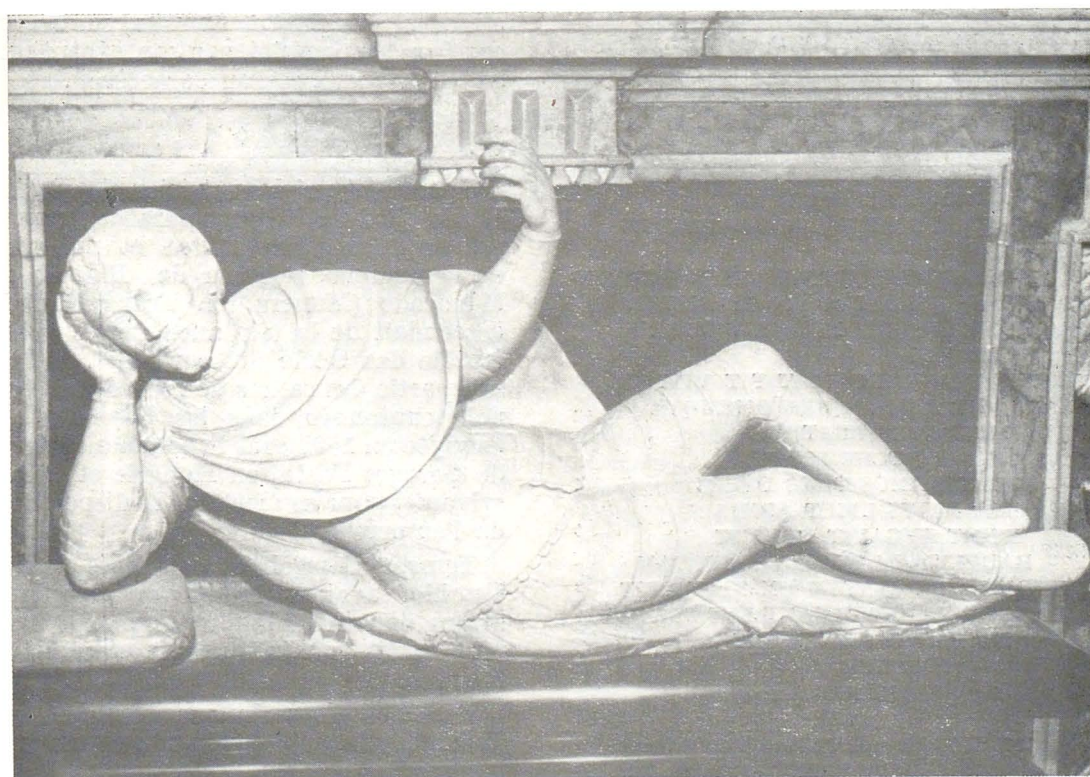


Fig. 4. — Statue de Tomaso Caprioli par Antonio Carra. Détail du monument.

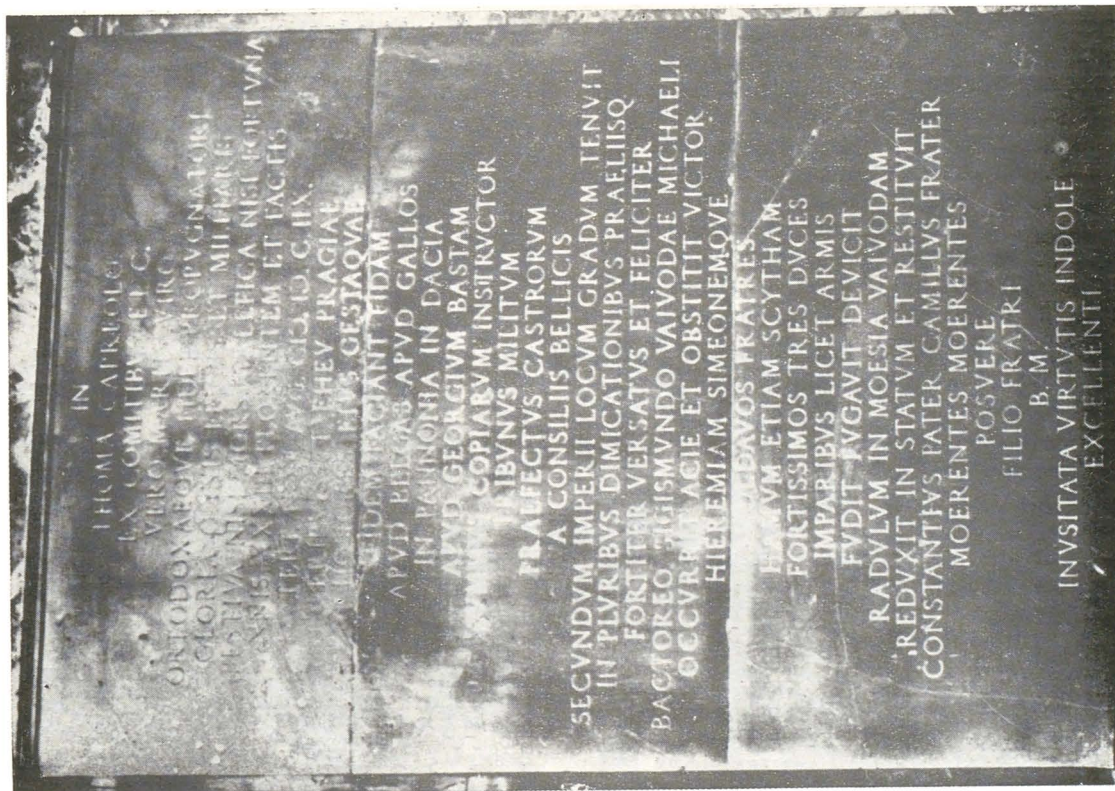


Fig. 5. — Inscription sur la plaque du tombeau.

perché sur un rameau de genévre (de sinople) ployé en demi-cercle et remontant le long des flancs. L'écu timbré d'un casque à grilles, taré de front et couronné, avec ses lambrequins. Le cimier manque, ayant probablement été brisé accidentellement. On voit encore les fragments des hampes des quatre bannières mouvant de la couronne. On ne distingue pas dans l'écu l'étoile mentionnée dans le diplôme.

Les quatre écus latéraux : 1 et 3, Caprioli ancien ; 2, Coupé de Caprioli ancien sur ... (Martinengo, famille de la mère du défunt ?) ; 4, L'écu écartelé comme ci-dessus.

L'inscription en latin, sur la plaque commémorative, était jusqu'à présent inconnue en Roumaine. Voici son texte :

IN
THOMA CAPRIOLO
EX COMITIBVS ET. C
VERO MARTIS VIRO
ORTODOXAE QVE FIDEI PROPVGNATORI
GLORIA OMNISERUPISSET ET
MILITARIS PESTIVA NISI MORS
MALEFICA NISI FORTVNA
ANIS XXXIII FLORENTIEM ET FACTIS
TERT. MON. AUG. CIO. 10.C.IIX
ERIPVISSET EHEV PRAGIAE
HONORES EIVS GESTAQVAE.
FIDEM FACIANT FIDAM
APUD BELGAS APUD GALLOS
IN PANNONIA IN DACIA
APUD GEORGIVM BASTAM
SVMVS COPIARVM INSTRVCTOR
TRIBVNVS MILITVM
PRAEFECTVS CASTRORVM
A CONSILLIIS BELLICIS
SECVNDVM IMPERII LOCVM GRADVM
TENVIT
IN PLVRIBVS DIMICATIONIBVS PRAELIISQVE
FORTITER VERSATVS EN FELICITER
BACTOREO SIGISMVNDIO VOIVODAE
MICHAELI
OCCVRRIT ACIE ET OBSTITIT VICTOR
HIEREMIAM SIMEONEMQVE
MOLDAVOS FRATRES
HAMVM ETIAM SCYTHAM
FORTISSIMOS TRES DVCE
IMPARIBVS LICET ARMIS
FVDIT FVGAVIT DEVICIT
RADVLVM IM MOESIA VOIVODAM
REDVXIT IN STATVM EN RESTITVIT
CONSTANTIVS PATER CAMILLVS FRATER
MOERENTES MOERENTES
POSVERE
FILIO FRATRI
B.M.
INVSITATA VIRTVTIS INDOLE
EXCELLENTI

Soit en traduction française :

« Dans Thomas Caprioli des comtes, et (lui-même) comte, véritable guerrier et défenseur de la Vraie Foi, (aurait brillé) toute la gloire militaire, si une mort prématurée et un destin cruel ne l'avaient pas ravi à Prague, à l'âge de 33 ans, alors qu'il brillait de tout l'éclat de ses hauts faits, le 3 août 1608.

Les honneurs (qui lui ont été octroyés) et ses hauts faits font foi en Belgique, en France, en Panonnie et en Dacie.

Il a été tribun militaire auprès de Georges Basta, instructeur suprême des armées, préfet des camps et le Conseil de Guerre lui a accordé le grade de lieutenant-général.

Il a pris part avec bravoure et succès à de nombreux combats et batailles, affrontant et vainquant Sigismond Bathory et le Voïvode Michel, et quoique ne disposant que de forces inférieures, les frères moldaves Ieremia¹⁶ et Simion¹⁷ (Movilă), ainsi que le Chan Seyte¹⁸, trois des plus braves capitaines.

Il a restauré sur le trône Radu, le voïvode de la Moésie (Valachie).

Cette (pierre) a été posée par Constantius, son père et Camillo, son frère, car il a bien mérité par son exceptionnelle bravoure et son caractère ».



Tomaso Caprioli, patricien de Venise et de Brescia, eques auratus, comte palatin, Conseiller d'État et militaire de l'empereur, seigneur de Blaj et de Mânarade (Munera, en Transylvanie), descendait de la très ancienne et noble famille des Gotio di Capriolo¹⁹. Il faisait partie des cadres de l'armées espagnole cantonnée dans les Pays-Bas et envoyée en 1597 sous le commandement de Georges Basta, en Hongrie et Transylvanie, pour se mettre à la disposition de l'empereur.

Tomaso Caprioli et son frère cadet, Camillo, avaient fait leurs premières armes dans les Flandres, où déjà leur père avait combattu sous Alexandre Farnèse.

En 1597, lors de son transfert en Transylvanie, il devient sergent-major-général.

A Mirăslău (1600) où s'opposaient les armées de Basta et de Michel le Brave, Caprioli avait commandé l'avant-garde, au cours de la première phase des combats²⁰ et c'est lui qui présenta à la Cour de Prague, le rapport sur la bataille.

En 1601, la situation avait changé du tout au tout : d'adversaires, Michel le Brave et Caprioli, devenus alliés,

à rien car il ne fit qu'aggraver la situation de l'armée impériale de Transylvanie.

En 1602, on l'a vu, il commanda le corps d'armée impérial envoyé à l'aide du prince Radu Șerban. En 1603, Caprioli est fait prisonnier par les Hongrois révoltés, mais réussit à s'échapper.



Fig. 6. — Palazzo Caprioli à Brescia : cour intérieure.

combattaient ensemble contre Sigismond Bathory, sur lequel il remportèrent la victoire de Goroslău (3 Août 1601).

Au cours des combats, Caprioli se trouvait auprès du prince valaque, et c'est toujours lui qui est chargé de porter à l'empereur la nouvelle de la victoire²¹ et de lui présenter les étendards²² pris à l'armée de Bathory, la plupart par les troupes de Michel le Brave.

Sa présence à Prague nous permet d'admettre que Tomaso Caprioli n'a pas été mêlé à l'assassinat de Michel le Brave, le 25 août, à Turda, ordonné par Basta, crime qui d'ailleurs ne servit

L'année suivante il est en Transylvanie, où au nom de l'empereur, il donne une proclamation dans laquelle il s'intitule : « Cesareae maiestatis exercitum in Transilvania, supremus et generalis excubiarum magister et in absentia ... generalis in Transilvania locumtenens ... »

En 1606, à Cluj, il reçoit des mains des Commissaires Impériaux le Grand Étendard Impérial de la Ligue²³.

Au cours de l'automne de la même année et au printemps 1607, on le trouve à Prague et à Vienne, s'efforçant en vain de récupérer les 40 000 florins qu'il avait avancés de sa poche et que l'empereur ne devait jamais lui restituer. Cependant celui-ci lui con-

fère en guise de consolation le titre de comte-palatin et ajoute à ses armes les armes de la Valachie (diplôme impérial du 10 février 1607)²⁴, que les Caprioli portent encore aujourd'hui.

Il meurt à Prague, le 3 août 1608, dans des circonstances mystérieuses, ainsi qu'il est mentionné dans l'inscription funéraire.

Les données présentées plus haut sont le fruit de nos recherches, tant en Roumanie qu'en Italie, à la suite de l'intérêt particulier que nous avait suscité la découverte du tombeau de Caprioli. Mais nous sommes convaincus que le matériel est loin d'avoir été épuisé et que, par conséquent, des recherches approfondies pourraient mettre à jour des détails inconnus à même de compléter encore cet épisode de l'histoire des relations italo-roumaines dans le passé.

Enfin, une dernière observation.

La présence du corbeau de Valachie dans les armes des comtes Caprioli rappelle un phénomène similaire et également curieux : le symbole héraldique d'un autre pays roumain (la rencontre d'aurochs de Moldavie) dans les armes octroyées en Russie, à l'époque de Pierre le Grand, à plusieurs familles moldaves qui avaient suivi en Russie le prince Dimitrie Cante-

mir²⁵ après la guerre russo-moldavo-turque de 1711. Il y a toutefois une différence entre ces deux situations : dans les armes des familles moldaves la présence de la rencontre d'aurochs semble indiquer que, quoique reçus dans la noblesse russe, les anciens boyards de Moldavie ne sont les sujets du tsar que par l'intermédiaire de leur ancien souverain (dont ils forment d'ailleurs la cour en exil). Dans les deux cas il y a concession de la part d'un souverain étranger (l'empereur germanique au début du XVII^e siècle et le tsar russe cent ans plus tard) du blason d'un des pays roumains comme marque de grâce, mais, ainsi que nous l'avons déjà dit, dans les armes des Caprioli le corbeau crucifère paraît être une marque de la gratitude du prince de Valachie, octroyée par l'empereur sur sa demande expresse. Cette illustration héraldique, aussi intéressante qu'insolite, des relations historiques italo-roumaines, la seule de ce genre dont nous ayons connaissance, nous a déterminé à entreprendre des démarches en vue d'obtenir la documentation nécessaire. Il n'est pas exclu que des études ultérieures d'archives et de bibliothèque aboutissent à d'autres raretés héraldiques du même ordre²⁶.

Notes

¹ M. ȘTEPHĂNESCU, *O piatră de mormint uitată și un sigiliu necunoscut, mărturii vechi și noi despre Marele Spătar Zoltu Tzigara*, in *Buletinul Monumentelor Istorice* (1971), n. 4, p. 58 sqq. Il s'agit de Zoltu Tzigara, gendre du prince Petru Șchiopu de Moldavie, qui s'est retiré avec sa famille à Venise, après l'abdication de son beau-père.

² Michel le Brave, prince de Valachie (1593–1601), de Transylvanie (1599–1601) et de Moldavie (1600).

³ ȘT. OLTEANU, *Les Pays Roumains à l'époque de Michel le Brave (L'Union de 1600)*, Bucarest, 1975 (Bibliotheca Historica Romaniae, XIV).

⁴ RADU MIHNEA, prince de Valachie (1601–1602, 1611–1616, 1620–1623), et de Moldavie (1616–1619, 1623–1626).

⁵ RADU ȘERBAN, prince de Valachie (1602–1611).

⁶ L'ordre « Militia Christiana » fut fondé à Vienne le 8 mars 1619 par Charles de Gonzague, duc de Nevers, qui descendait par les femmes des Paléologues de Byzance. L'acte d'adhésion de Radu Șerban à cet ordre se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris (Mss. 4723, fl.) Cf. C. GÖLLNER, *Prezența Domnului român, în « Militia Christiana »*, in *Revista Istorică*, vol. XXIX (1943), 7–12, p. 215 ; *idem*, *Beziehungen der rumänischen Woje-*

woden Radu Șerban, Nicolae Pătrașcu und Gaspar Gratiani zur « Militia Christiana », in *Revue des Études Sud-Est Européennes*, VI (1968), 1, p. 71–83.

⁷ Ses restes furent transférés plus tard en Valachie où ils reposent au monastère Comana, une de ses fondations.

⁸ DELL'E GUERRA ET RIVOLGIMENTI DEL REGNO DI VNGARIA, e della Transilvania, con successi d'altre parti. SEGVITI SOTTO L'IMPERIO DI Rodolfo, e Matthia Cefari, SINO ALLA CREATIONE IN IMPERATORE di Ferdinando II Arciduca d'Austria. Di Monsignor Giorgio Tomasi Veneto, Protonotario Appostolico, et Secretario del Principe Sigismondo Battori. ALI. ILLUSTRISSIMO SIG. ET PATRON COLENDISSIMO il Signor Conte Gio. Battista Gambara. CON PRIVILEGII (marque ?) IN VENETIA, MDCXXXI. Appresso Giovani Alberti. Con Licenza de Superiori. À la page 108–109 – titres marginaux : 1) Radul Voivoda di Valachia, s'apparecchia per combattere con Simone Voivoda. Texte : « Nel mezzo di cotesli gesti Vngarici, Radul Voivoda della Valachia, che teneva bona corrispondenza con il Basta, ritiratosi alla montagna verso Transilvania dalla furia de Tartari, andava rinforzandosi di genti

per venire a battaglia con Simone che col favore Turco, et Tartaresco ne la voleva cacciare di stato; et haieva insieme vn essercito di trentamila persone, et richiese il medesimo Radul di Soccorso il Basta in quale prontamente ne lo aiutò, inuiandogli, scose altro gente Francesci, et Valloni per il Conte Gioan Tomaso Capriolo, chi di Cuon Spatio militava presso la persona di esso Generale, iquali a punte giunsero in tempo, che non era lontano il termine dalla giornata. Vennero gli due Voivode fieramente ad affrontarsi, et tutto vn giorno combattendo senza vedersi di cui fosse il meglio, il di seguente rinovandosi la battaglia, resso debelato. Simone con molta perdita, et il Tartaro che ne lo haieva aiutato, hauuto notitia de prigionieri della genti Cesaree, che vi erano intervenute et sospicando, che Simone gli lo havesse celato, spinto contro di lui a sdegno, ne lo fece prendere, et no lo condusse seco in Tartaria, andandosene con cinquemilla meno delli suoi più valorosi, et con morte di vno di lui parente, che si disse vecio da vn Strozzi Fiorentino. Di Radul, che si conserva in state, monrono più di mille, et ne mancarono di quelli de Capriolo, alavni ammozati, alavni fatti prigionieri, confesando il Voivoda di havere ottenuto la vittoria per loro ».

⁹ CAMILLO CAPRIOLI (1577–1649). Lui aussi a fait part de l'armée impériale en Transylvanie jusqu'en 1605, quand il est obligé de rentrer en Italie pour s'occuper de la fortune familiale gravement compromise par les sommes dépensées par son frère pour l'entretien de l'armée, et que la Trésorerie impériale n'a jamais restituées. Il est tour à tour gouverneur de Crémone, surintendant du Frioul, « assistente personale » du Général Barbarigo, puis à nouveau Gouverneur de Bergame, de Trevisan, du Frioul et de Palerme. Il finit sa vie comme dirigeant de l'Académie de Brescia. (*Dizionario biografico degli italiani. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani*, Roma, 1976.)

¹⁰ C. REZACHEVICI, *Un sol împărătește la Radu Șerban*, in *Magazin istoric*, an IV (1970), 6, 39, p. 84–88.

¹¹ ELOGI HISTORICI DI BRECIANI ILLVSTRI, TEATRO DI OTTAVIO ROSSI IN BRESCIA, CO PRIVILEGIO PER BARTOLOMEO FONTANA, CON LICENZA DEI SUPERIORI, MDCXX, p. 441–451.

¹² CONSTANZO CAPRIOLI (comte), (1553–1609), condottiere avec Alexandre Farnese en Flandres (1585), gouverneur de Nova (1587), de Bergame (1593) de l'île de Crète (1599), de la Polésie (1606) et de Vérone, meurt dans cette dernière fonction en 1609.

¹³ CARRA ANTONIO, originaire de Trente, a travaillé à Brescia et à Venise à la fin du XVI^e début du XVII^e siècle. F. Benezil, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, tome II, 1961, p. 334.

¹⁴ Le corbeau est représenté au vol clos, tel qu'il figure dans les armes de Valachie avant 1500, quand il n'est pas corbeau, mais aigle. Après cette date il sera représenté comme aigle essorant. Le dessinateur de la chancellerie impériale, n'ayant pas eu devant soi un modèle du corbeau valaque, l'a représenté dans l'attitude normale du corbeau héraldique.

¹⁵ Sur le blason du tombeau de Santa Maria delle Grazzie, la croix semble avoir une seule traverse et l'étoile semble manquer. Il est intéressant de noter que, dans la plupart des représen-

tations étrangères, l'oiseau héraldique de la Valachie tient la croix en position oblique tandis que sur les monuments autochtones elle est toujours parfaitement verticale. Cette différence s'explique par le respect d'une tradition ancienne de la part des artistes autochtones, tandis que les artistes étrangers ont eu tendance à corriger cette position peu naturelle, voire impossible. Le blason des Caprioli (Capriolo, Cavriolo, Cavrioli) ne figure pas dans l'*Armorial Général* de J. B. Rietstap (réimpr. Berlin, 1934).

¹⁶ Ieremia Movilă, prince de Moldavie 1595–1600 (mai) et 1600 (sept.)–1606.

¹⁷ Simion Movilă, prince de Valachie (1600–1602) et de Moldavie (1606–1607).

¹⁸ Ghazi-Ghirai II, Chan des Tartares (1596–1608).

¹⁹ Le fief de Capriolo paraît avoir été concédé à la famille par l'empereur Henri III (1039–1059) (attestation documentaire du XIII^e siècle); diplôme du 31 mars 1533, émis par la Chancellerie de Charles-Quint.

²⁰ ANDRÉ VERESS, *Documente privilegiate la Istoria Ardealului, Moldovii și Țării Românești*, vol. VI, Bucarest, 1933, p. 207; Général R. Rosetti, *Istoria artei militare a Românilor până la mijlocul veacului XVII*, Bucarest, 1947, p. 371 : « Selon la proposition du comte Caprioli, Basta disposa qu'un détachement de mousquetaires attaqua l'artillerie lourde de Michel le Brave »...; Ciro Spontoni, *Istoria della Transilvania*, Venise, 1630, p. 117.

²¹ « LA SEGALATA VITTORIA, Che ha hauuto Sua Cesarea Maistà, contra Gismondo Battorio, accompagnato da Turchi, Tartari, Transilvani, e altri suoi amici, con il numero de morti, e gran butini fatti. In Roma, a presso Domenico Gigliotti, 1601. Con Licenza de' Superiori » (pl. X); p. 193(17) : « L'avisio di questa notabile sconfitta fu mandato dal Bast all'Imperatore, per via del Conte Cavriolo Bressano ». (Const. Karadja, *Ziare contemporane despre bătălia de la Guruslău*, Bucarest, 1939, *Academia Română, Memoriile Secțiunii istorice*, Série III, tome XXI, mem. 9).

²² IOAN NISTOR, *Trofeele cucerite de oastea lui Mihai Viteazul în bătălia de la Goroslău*, in *Mihai Viteazul și Sălajul-Goroslău 375* (3 août 1601 – 3 août 1976), p. 205–223; antérieurement, Alex. Giorănescu avait publié une narration détaillée, par Tomasso Caprioli lui-même, sur la bataille de Goroslău, dans *Documente privilegiate la Istoria Românilor, provenite din Arhivele din Simancas*, Bucarest, 1940, p. 194–196.

²³ Cet étendard, identique à celui remis à Tirgoviste au Voivode Radu Șerban, a été découvert par nous au musée de Brescia et fera l'objet d'un article à part.

²⁴ VITTORIO SPETI, *Enciclopedia storico-nobiliare*, Milan, 1928–1936, Appendice I, p. 509.

²⁵ I. N. MĂNESCU, *Stemele lui Dimitrie Cantemir și locul lor în heraldica țărilor române*, in *Revista Arhivelor*, an L, vol. XXXV, 1974, p. 467, note 9 : Les familles : Bantych-Kamenski (Armorial Général Russe, IV, 138, Vremev (Armorial Général Russe, IX, 128) et Koulikovski (Armorial Général Russe, X, 112).

²⁶ En dehors des ouvrages cités, nous avons consulté aussi : C. de BREZIANO, *La fortezza illustrata*, Brescia, 1684, p. 116 ; A. ZENETTI, *Delle condizioni interne di Brescia del 1426 al 1644*, Brescia, 1898, p. 98 ; E. HURMUZAKI, *Documente*, vol. XII, Bucarest, 1903 ; P. V. NĂSTUREL, *Războaiele lui Radu Șerban*, Bucarest, 1907 ; N. Iorga, *Breve storia dei Rumeni con (...) considerazione delle relazioni coll' Italia*, Bucarest, 1911 ; E. VON SCHULLER-SCHRATTENHOFEN, *Le notabili famiglia Caprioli di Brescia*, in *Rivista del Collegio araldico*, XXVI (1928), p. 3-8 ; F. CAPRETTI, *Mezzo secolo di vita vissuta a Brescia nel seicento ...*, Brescia, 1934, p. 39 ; G. ZULIAN, *Privilegi e privilegiati in Brescia al principio del seicento*, in *Commentari dell' Ateneo per anno 1935*, Brescia, 1935, p. 72, 85, 112, 114 ; C. ROSETO, *Documenti bresciani nel Archivio di Stato di Torino*, in *C.A.B.* (1939),

p. 132 ; P. GUERINI, *Il santuario di Santa Maria delle Grazie ...*, Brescia, 1922, p. 91 ; L. A. MAGGIORATTI, *Architetti e architettura militari*, Rome, 1935, vol. II, p. 347 ; U. TRECANI, *Le imprese dei più noti guerrieri bresciani*, Brescia, 1939, p. 7 ; A. VALORI, *Condottieri e generali del seicento*, Rome, 1943, p. 71 ; MICHEL LEBRECHT, *Siebenbürgens Fürsten. Eine statistische Zeitschrift*, Vienne, 1797, p. 15 ; V. MOTOGNA, *Războaiele lui Radu Șerban*, in *Gazeta Transilvaniei* (1900) (février-mars) ; GEORGE LĂZĂRESCU, NICOLAE STOICESCU, *Țările române și Italia până la 1600*, Bucarest, 1972.

L'aspect héraldique a été traité plus amplement dans mon rapport du 4 septembre 1976 tenu à Londres au XIII^e Congrès international des sciences généalogique et héraldique.

Leonardo da Vinci remains one of the most baffling personalities of the Italian Renaissance. Painting constituted only a small part of his vast output, which covered the widest range of interests from war machines, irrigation, architecture to scientific research. His restless curiosity prompted him to prod in most areas of scientific enquiry and the human body was one of his main objects of research, which held an intense fascination for him throughout his life. He dissected over 30 bodies, his earliest anatomical drawings dating from about 1487, during his first stay in Milan, and continued, although with interruptions, throughout his life. In 1510–1511, Leonardo met the greatest anatomist of his time – Marc Antonio della Torre, who according to Vasari helped him in his research.

Among the 600 drawings in the Royal Collection from Windsor, about 200 are anatomical drawings – the largest collection in the world – and about 50 of them are on show in the Exhibition.

The history of their provenance in the Royal Collection is, however, unclear. Leonardo bequeathed all his papers, including his drawings and note-books to his pupil and friend Francesco Melzi, who brought them back to Milan after the death of Leonardo in 1519. In 1570 they were bought from Melzi's family by the sculptor Pompeo Leoni, who subsequently became court painter to Philip II, King of Spain, where he took the drawings. After his death in 1609, the manuscripts were dispersed. Some manuscripts made their way in various private collections in Italy and elsewhere and in fact only recently two manuscripts were rediscovered in the Biblioteca Nacional in Madrid. Among the most arduous collectors of Vincian manuscripts was Lord Arundel – artistic adviser to King Charles I, who acquired before 1630 a volume of drawings by Leonardo. In 1645 he left England for Holland and doubtless took the precious manuscripts with him. Nothing is known about their fate until 1690, by which date they were already in the possession of the English Royal Family. Queen Mary II showed them to the Dutch collector Constantin Huygens who recorded the event, but their provenance in the Royal Collection remains a mystery yet to be solved.

The drawings were preserved in their original binding by Pompeo Leoni – on show in the present exhibition – until 1930 when they were rearranged in three volumes. They were exhibited in this form in 1952 at the Leonardo da Vinci Quincentenary Exhibition at Burlington House. Very recently, however, the drawings have been separated and covered individually by a protective double sheet of clear perspex. At the present exhibition they are on show separately and thus both sides of the sheet can be seen.

The drawings are exhibited under nine headings according to subject-matter and at the same time the arrangement follows chronologically Leonardo's scientific progress. In the first sections of the exhibition, miscellaneous anatomical drawings of viscera, muscles and the skeleton indicate Leonardo's desire to acquaint himself with the basic organisation of the human body (fig. 1). Progress-

LEONARDO DA VINCI ANATOMICAL DRAWINGS FROM THE ROYAL COLLECTION IN WINDSOR AT THE ROYAL ACADEMY OF ARTS 26TH OF NOVEMBRE 1977–19TH OF FEBRUARY 1978

sively, the area of research is narrowed down to one or two problems: the head and the brain, including the optic nerves. The earliest fully-worked anatomical studies, dating from about 1489 were in fact made on the head. In dissecting the brain he set out to discover the location of the *sensu commune* – the meeting place of all the senses and the seat of the soul. In one drawing (fig. 2) Leonardo compared the layers of the scalp with those of an onion, of which he made a small drawing on the left hand of the same sheet. In his own words written on the left hand side he said: "If you will cut an onion through the middle you will be able to see and count all the covers or rinds which circularly clothed the center of this onion. Similarly if you will cut through the head of a man in the middle, you will first cut the hairs, then the coating and the muscular flesh and the pericranium, then the cranium, and within, the dura mater, and the pia mater and the cerebrum, then again the pia and the dura mater and the rete mirabile and the fundamentum of that, the bone". There is only one drawing in this exhibition, dating from about 1490, which represents the alimentary system and reveals Leonardo's naive view of its functioning but his interest in the genito-urinary system and his study of the reproductive system are represented by a superb series of drawings dating from 1510–1512. In this field – like in most others – Leonardo mistakenly applied discoveries made on animals to the human species. In his illustration of the uterus of the cow Leonardo showed the patchy placental cotyledons through which the mother's blood reaches the foetus, which can be seen lying upside down but he assumed that cotyledons existed in the vascular walls of the human uterus as well as a drawing executed a few years later indicates (fig. 3). In order to represent "the great mystery" of the womb – how it encloses the foetus within it – Leonardo apparently sliced open a uterus containing a foetus in the breech position. Among

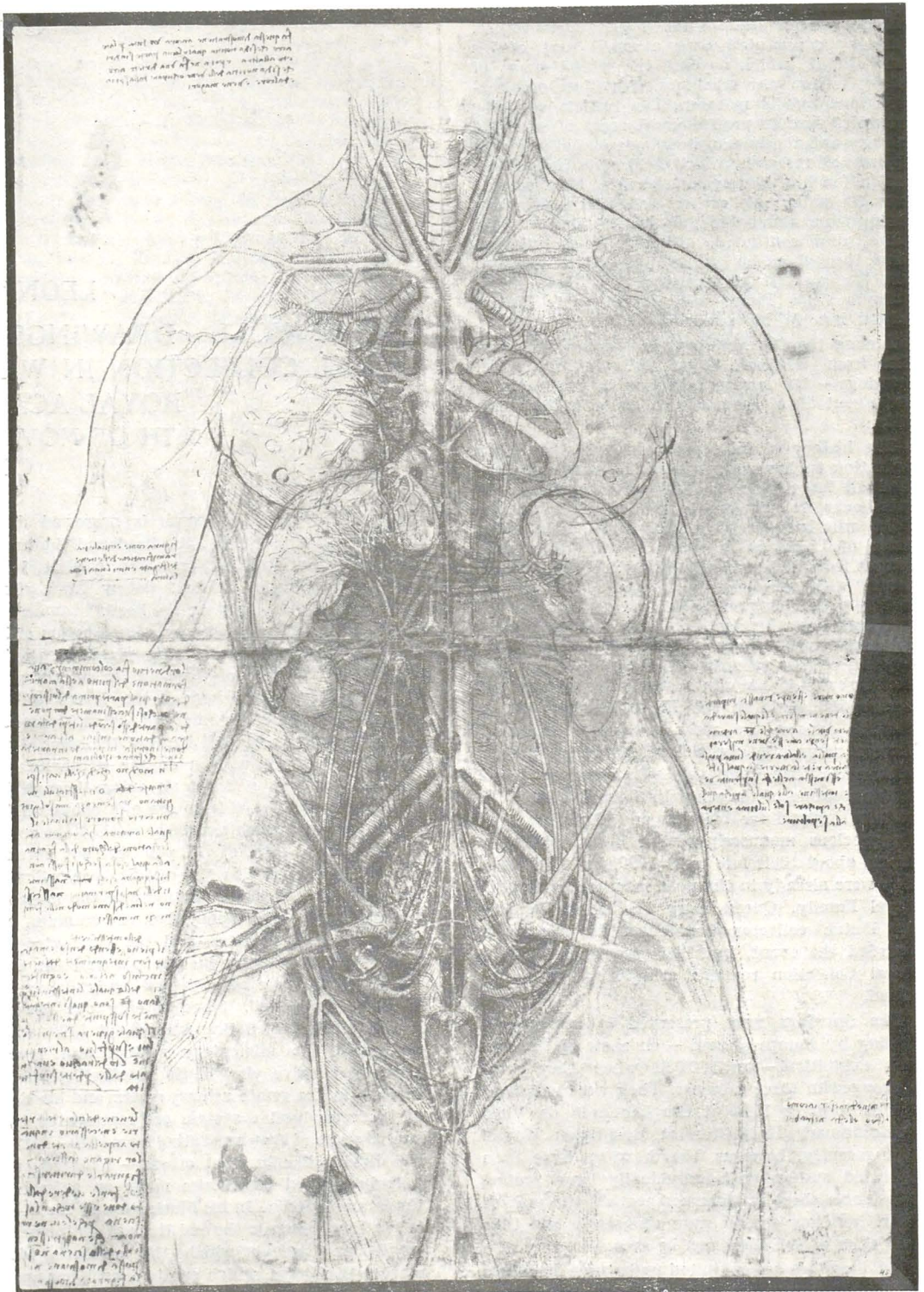


Fig. 1. — Dissection of the principal organs and arterial system of a woman. Pen and ink wash over black chalk on colour washed paper. 478 x 333 mm.



Fig. 2. — The layers of the scalp compared with an onion. Pen and brown ink (two shades) and red chalk. 203 x 152 mm.





Fig. 4. — The infant in the womb. Pen and brown ink (three shades) with wash modelling over traces of black chalk and red chalk. 305 x 220 mm.

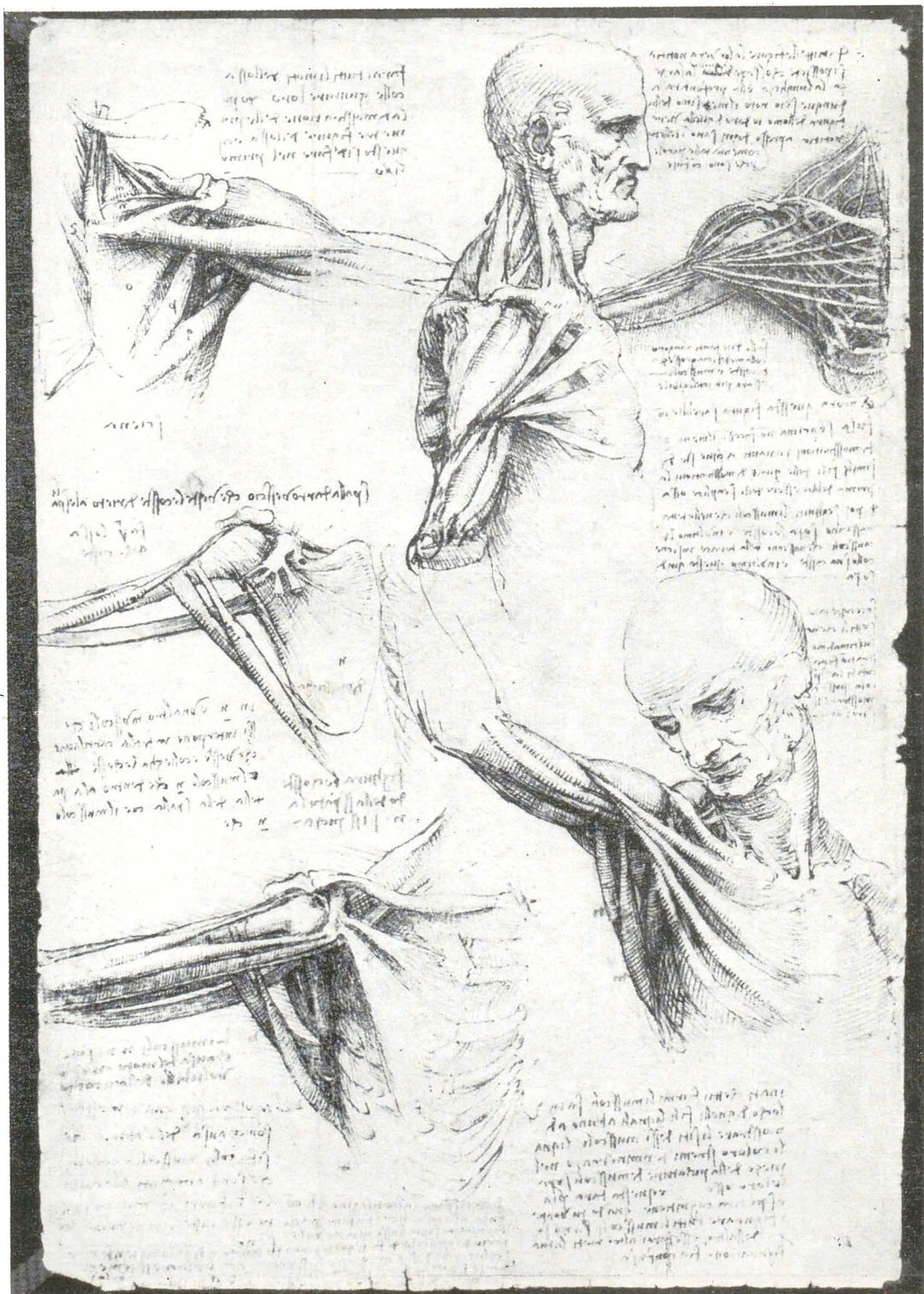


Fig. 5. — The muscles of the shoulder, Pen and brown ink (three shades) with wash modelling over black chalk, (Dimensions not given).

the finest anatomical drawings are the studies of the skeleton and the muscles, dating from 1508–1510. Not only was he concerned with an accurate rendering of the bones and the muscles but he believed that each limb and part should be represented from more than one view point and at various depths. The mechanics of movement are also illustrated (fig. 5) and are reduced to a mechanical pattern. During his last years of life, Leonardo worked on the heart and there are five drawings on show, dating from about 1513. Strangely enough, all of them depict the dissection of an ox's heart. The final three sections of the exhibition are devoted to comparative anatomy, human proportion and the nude. Leonardo made dissections both on animals and humans, primarily to enrich his knowledge and perhaps from necessity, when human dissection proved difficult. He was aware of the differences between human and animal anatomy: "Describe the differences of the intestines in the human species, monkeys and the like. Then how they differ in the leonine species, then in bovine, and lastly in birds". As far as human proportions are concerned he believed that the relationship between limbs can be expressed by a system of direct proportion: "When a man kneels with his hands to his breast, the umbilicus will be the middle of his height, and similarly the points of the elbows. The middle of a man sitting, i.e. from the seat up to the summit of the head, will be below the mamma and below the shoulder. The seated part, i.e. from the seat to the top part of the head, will be as much more than half the man as is the thickness and length of the testicles". Finally, the nude is perhaps the

best example of that combination between science and art for a common purpose which makes Leonardo da Vinci's anatomical drawings unique. Leonardo was interested in the correct representation of the workings of the muscles during movement, because he realized that painters represented it incorrectly. Two drawings in the present exhibition (nos. 48 and 50) can be related to the *Battle of Anghiari*, commissioned by the Council of Florence in 1503 and they show a total mastery of the arrangement of the muscles under the skin.

In this unique series of anatomical drawings, Leonardo da Vinci showed himself centuries ahead of his times, but for this very reason, combined with the fact that no drawings or notes were known or published as they were jealously guarded by their owners, that his research made no impact either on his contemporaries or indeed followers. It is only in recent years that scholars like Dr. K. Keele — who wrote the introduction and provided the content of the catalogue for the present exhibition — revealed the amazing insight and vast knowledge Leonardo acquired in the workings of the human body, as a result of his research, at a time when science and especially medicine were still in infancy and the main body of knowledge relied still on Galen and Medieval treatises. The anatomical drawings themselves constitute yet another of the many facets which Leonardo da Vinci reveals of his mysterious and complex personality and their extraordinary character brings him strangely close to us, his 20th century viewers.

Sanda Miller

PARISIENNES (1977)

En 1977, les expositions d'art ancien sont remontées jusqu'à une époque fort lointaine, puisque le Musée de l'Homme a présenté *Origines de l'homme*, pour retracer, à la lumière des découvertes et des études récentes, qui ont profondément modifié les vues traditionnelles, l'émergence de l'homme; cette exposition, conçue évidemment dans une optique anthropologique, faisait apparaître tout de même l'art, en montrant les produits les plus anciens de l'industrie humaine. La petite exposition didactique des dessins exécutés par le Prof. Reutersvård pour illustrer *Amours et vengeances divines dans les mythes égyptiens* entraînait aussi vers un passé lointain, de même encore que l'importante exposition *Naissance de Rome*¹, qui a rassemblé au Petit Palais des œuvres nombreuses et diverses, souvent très suggestives, permettant de suivre la marche de la civilisation et de l'art du Latium depuis l'âge du bronze jusqu'au VI^e siècle av. J. — C.

Les arts des autres continents que l'Europe ont sollicité largement l'attention. Le Grand Palais a accueilli une grande exposition consacrée à *Dieux et démons de l'Himalaya*²; elle faisait revivre, à travers de nombreux objets, l'histoire du bouddhisme lamaïque et, si elle n'offrait guère de pièces spectaculaires, elle permettait de pénétrer fort avant dans la connaissance d'une culture religieuse riche et complexe. Le Japon a suscité plusieurs expositions: au Musée Cernuschi, *Estampes bouddhiques japonaises* évoquait un autre aspect du bouddhisme à travers des œuvres s'échelonnant du XII^e au XVIII^e siècle; au Petit Palais, l'exposition *Toshodaiji* présentait les trésors d'un temple japonais, qui comptent quelques pièces précieuses; le Musée des arts décoratifs, lui, est allé vers le Japon récent en montrant *Les porcelaines de Kusube*. L'art précolombien, qui jouit depuis quelques années d'une grande faveur, a été de nouveau présent à Paris, au Petit Palais, dans quelques-unes de ses expressions nationales: *Le Pérou précolombien* et *L'art précolombien du Panama et du Costa Rica*; les céramiques dominaient naturellement, mais d'autres objets les accompagnaient, et ces deux ensembles permettaient de saisir certaines particularités régionales du vaste domaine précolombien. C'est l'Afrique qu'a accueillie le Musée de l'Homme avec une exposition intéressante, *Marionnettes et marottes d'Afrique noire*.

Les siècles modernes de l'art occidental n'ont suscité qu'un petit nombre de manifestations, d'importance inégale.

La plus spectaculaire a été *Le siècle de Rubens*³, montré au Grand Palais à l'occasion de l'année Rubens; il n'était pas question, naturellement, de faire concurrence à la grande rétrospective anversoise et l'exposition parisienne avait du reste limité le cercle de ses choix aux collections publiques françaises, sans même déplacer les tableaux que possède le Louvre; mais les autres musées parisiens ou provinciaux et les églises conservent un nombre important de tableaux flamands du XVII^e siècle et c'était l'occasion de faire mieux connaître ces trésors plus ou moins cachés; Rubens était présent, bien sûr, largement, avec des œuvres parfois importantes, comme « Le Christ mis au tombeau » de l'église Saint-Géry de Cambrai ou « L'adoration des Mages » du Musée de Lyon, et d'autres de moindre envergure; cette inégalité, inhérente au parti de l'exposition, se retrouvait pour les autres peintres; certains d'entre eux étaient assez mal partagés, surtout les peintres des « petits genres » ou les caravagistes, mais les paysagistes et surtout les peintres d'histoire de la lignée de Rubens étaient représentés par des œuvres souvent remarquables, notamment Jordaens et Crayer.

Les autres expositions apparaissent plus modestes, mais elles ont apporté parfois une contribution notable à la connaissance du passé. L'exposition documentaire du Musée des monuments français sur *Saint-Savin sur Gartempe*, destinée à rendre compte des campagnes de restauration menées dans cette église, permettait une approche plus précise de cet incomparable ensemble de fresques romanes; l'exposition, au Musée de Cluny, des *Sculptures de Notre-Dame de Paris récemment découvertes* était d'un exceptionnel intérêt, car elle révélait, dans ces fragments qu'un heureux hasard avait depuis peu remis au jour, ce qu'avait été à Notre-Dame la grande sculpture, demeurée à peu près inconnue jusqu'alors. Avec le Moyen Age, c'est le XVIII^e siècle qui a été le plus mis à l'honneur: le Musée de la marine a rendu hommage à *Joseph Vernet*, en présentant un ensemble assez nourri de ses œuvres, qui, par sa qualité, permettait de comprendre la grande renommée que connut en son temps ce paysagiste de la mer et des ports, mais aussi d'autres lieux; du côté des arts décoratifs, *Porcelaines de Vincennes* a fait revivre au Grand Palais les produits, assez divers par les formes et le décor, d'une manufacture qui est aux origines de la création prestigieuse de la Manufacture de Sèvres; l'exposition *Broderie au passé et au présent* du Musée des arts décoratifs faisait large place au XVIII^e siècle dans la présentation d'un art que le Moyen Age avait déjà somptueusement pratiqué et qui a prolongé son activité jusqu'à ce jour.



C'est l'art du XIX^e siècle qui a certainement occupé, parmi les expositions parisiennes de 1977, la place d'honneur, par le nombre des manifestations importantes dont il a été l'objet.

L'art de l'époque romantique a montré trois de ses expressions nationales caractéristiques qui n'étaient pas particulièrement familières au public français et qui ont ainsi pu prendre dans son esprit la place qu'elles méritent. C'est particulièrement vrai pour les deux expositions de *La peinture russe à l'époque romantique*⁴ et de *L'esprit romantique*

dans l'art polonais⁵, qui se sont succédé au Grand Palais ; elles révélaient bien la tonalité particulière du romantisme dans les deux pays slaves. La peinture russe de la première moitié du XIX^e siècle, très diverse dans ses thèmes et aussi dans sa pratique, ne s'affirme pas en opposition avec celle qui la précédait et son romantisme est en général très pondéré et souvent pénétré d'intimisme ; attaché à la réalité familière, il la traduit avec une franche simplicité ; l'exposition montrait bien la physionomie particulière du romantisme russe, évidente malgré les liens qui le rattachent parfois, à travers certains de ses peintres, au romantisme occidental. Le romantisme polonais, lui, laisse beaucoup plus large place à l'imagination et même au fantastique ; il est plus profondément ancré dans le génie national dont il est une composante permanente et, d'ailleurs, l'exposition en suivait le cours jusqu'à l'époque contemporaine ; elle était agencée suivant des articulations originales, qui mettaient bien en lumière la richesse du courant romantique polonais, saisi à la fois dans la diversité de ses caractères et dans son déroulement chronologique. Plus importante a été, à l'Orangerie, l'exposition de *La peinture allemande à l'époque du Romantisme*⁶, qui réunissait un ensemble imposant, où, à côté des peintures, figuraient des dessins et aussi des gravures ; les maîtres principaux, Runge et Friedrich, étaient bien représentés et aussi le groupe des Nazaréens, mais la diversité de l'exposition faisait ressortir la complexité du romantisme allemand, sensible à travers une certaine communauté d'esprit, de sentiment et de technique ; elle montrait aussi son évolution, qui le fait débiter au cœur du néo-classicisme avec Carstens et le conduit jusqu'au réalisme de Menzel ; l'exposition, très significative, est venue opportunément offrir au public français le moyen de prendre une ample connaissance d'un courant artistique avec lequel il était encore peu en rapports, bien que la curiosité se soit portée depuis quelques années vers des peintres comme Friedrich. L'esprit du romantisme allemand survit chez *Max Klinger*, dont le Goethe-Institut a présenté l'œuvre gravé, qui est un des aspects les plus attachants de l'artiste et aussi celui qui, parfois, répond le mieux à certaines préoccupations de l'époque contemporaine.

L'art français du XIX^e siècle a été mieux partagé encore que celui des autres pays. Une exposition fort intéressante, organisée par les Archives Nationales, *Le Parisien chez lui au XIX^e siècle*⁷ faisait revivre avec précision et avec alacrité, grâce à des documents et des œuvres nombreux et divers, l'existence des Parisiens au cours d'un siècle où l'évolution de leur ville et de leurs modes de vie a été particulièrement rapide et ample ; ainsi se conjugaient le plaisir esthétique (beaucoup d'œuvres étaient de qualité) et celui de pénétrer dans l'intimité de l'histoire. Mais c'est surtout autour de quelques personnalités, plus ou moins éminentes, que se sont agencées les expositions du XIX^e siècle français. Il s'agissait parfois de figures étrangères au monde de l'art : c'était le cas, par exemple, de l'exposition *George Sand*, présentée par la Bibliothèque Nationale, qui retraçait avec abondance, à travers des documents passionnants et aussi à travers des œuvres d'art attachantes, l'existence agitée et l'œuvre luxuriante d'un écrivain dont la personnalité s'est exprimée en allant du romantisme au réalisme ; l'exposition que le Centre Beaubourg a consacrée à *E. J. Marey* a permis fort opportunément de mieux connaître l'activité de cet homme de science qui appartient aussi à l'art, car, en at-

tachant son nom à la photographie du mouvement, il a occupé une place capitale aux origines du cinéma et aussi de la représentation picturale du mouvement. Du côté des purs artistes l'année 1977 aura permis d'heureuses rencontres : *L'œuvre de René Hodé*, un architecte du milieu du XIX^e siècle, qui a construit en Anjou des châteaux néo-Renaissance très typiques du goût de l'époque pour le pastiche historique, sur lesquels l'Hôtel Sully a présenté un ensemble documentaire intéressant ; *L'Italie romantique vue par Hébert*, que le Musée Hébert a évoquée par un ensemble séduisant de figures et de paysages ; *Jean-Léon Gérôme*, dont la galerie De Bayser a montré un ensemble de dessins ; mais deux expositions se détachaient de cette série, qui ont été sans doute les deux manifestations les plus considérables de l'activité parisienne en 1977, celle de Courbet et celle de Puvis de Chavannes, présentées l'une et l'autre au Grand Palais.

L'exposition *Gustave Courbet*⁸ commémorait le centenaire de la mort de l'artiste ; elle était bienvenue, car elle permettait enfin de mettre à sa vraie place un des très grands peintres du siècle, qui pendant longtemps n'avait pas suffisamment retenu la curiosité du public et l'attention des historiens d'art ; ces dernières années avaient vu ces réticences commencer de s'effacer — davantage d'ailleurs à l'étranger qu'en France — et l'exposition a consacré ce retournement et a même relancé notre connaissance de Courbet. Elle rassemblait, d'une part, un nombre imposant de tableaux, parmi lesquels figuraient les œuvres maîtresses du peintre et qui offraient, malgré quelques inégalités, un panorama complet et nuancé de son art, plus divers qu'on ne le pense souvent ; la présence de nombreuses pièces venues de l'étranger et, en particulier, des États-Unis permettait de découvrir des témoins peu connus de son abondante activité. D'autre part, l'exposition a fait avancer sur plusieurs points la connaissance de Courbet, en proposant des interprétations nouvelles qui précisent et parfois modifient les vues habituelles, notamment à propos de « l'atelier » ; si certaines d'entre elles ne sont que d'intéressantes hypothèses, susceptibles parfois même d'être discutées, elle n'en sont pas moins enrichissantes et elles susciteront certainement un nouvel élan de la recherche historique.

L'exposition *Puvis de Chavannes*⁹ a permis de revaloriser aussi un grand peintre insuffisamment et souvent mal apprécié. Elle était d'une ampleur sans précédent et les nombreux tableaux venus de collections particulières ou de musées étrangers, notamment américains, élargissaient d'une façon nouvelle la connaissance du peintre ; bien que ses œuvres essentielles, les vastes décors monumentaux, ne puissent être accessibles naturellement qu'à travers des esquisses, la qualité de celles-ci, le nombre et l'importance des témoins de son activité de peintre de tableaux, l'intérêt enfin de ses nombreux dessins permettaient de prendre une juste mesure de l'artiste. Si l'exposition n'a pas suscité des interprétations vraiment nouvelles de son œuvre, elle a permis de se rendre compte qu'il était un peintre plus divers et plus libre qu'on n'avait coutume de le penser et qu'il occupait, dans le déroulement si complexe et si mouvementé de la peinture de son temps, une place éminente, non seulement par l'ampleur de son œuvre et la qualité de son art, mais aussi par l'indépendance et la nouveauté de ses choix.

Il se trouve qu'une part importante des expositions de l'année 1977 a été consacrée à présenter des collections publiques ou privées, dont le contenu allait du Moyen Âge au XX^e siècle.

Le Musée du Louvre a montré une pièce éminente de ses collections de sculpture, acquise voici quelques années et patiemment restaurée, une *Descente de croix* italienne du XIII^e siècle. Le Moyen Âge oriental a fait l'objet, au Grand Palais, d'une exposition constituée par des œuvres appartenant aux collections de l'État français, *L'Islam*¹⁰, qui débordait d'ailleurs sur les siècles suivants ; elle était d'une ampleur exceptionnelle, attestant la richesse du domaine musulman dans les institutions nationales françaises ; elle ordonnait cette masse d'objets souvent remarquables de manière à faire ressortir la formation et les caractères spécifiques de l'art islamique, la façon dont il rend compte des aspects essentiels de la vie musulmane et ses principales expressions géographiques. C'est un modeste complément à cette grande manifestation qu'offrait le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, en présentant sous le titre *Calligraphie arabe* des œuvres du Musée de Damas faisant ressortir cet aspect essentiel de l'art musulman.

Le Musée du Louvre a présenté quelques-unes de ses œuvres appartenant aux siècles modernes : *La diseuse de bonne aventure de Caravage* situait le tableau du maître italien dans une abondante lignée illustrée par la présence de quelques peintures et de nombreuses photographies ; *Le XVII^e siècle flamand au Louvre. Histoire des collections*, autre contribution à l'année Rubens, retraçait la suite des actions qui ont peu à peu constitué cette portion du patrimoine pictural du grand musée national. *Le corps et son image* rassemblait les dessins, allant du XIV^e au XIX^e siècle, qui avaient pour thème le corps humain. Le Louvre a offert, d'autre part, l'hospitalité au Musée d'Orléans pour présenter les *Nouvelles acquisitions du Musée d'Orléans*, un ensemble où dominaient les œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. Le Musée Carnavalet a tiré de ses réserves des pièces d'un grand intérêt documentaire et aussi artistique pour illustrer *L'art de l'estampe et la Révolution française*.

La fin du XIX^e et le XX^e siècle ont fourni la matière de plusieurs de ces manifestations muséologiques. Le Louvre, dans cet ordre de chose, a présenté un choix de dessins *De Burne Jones à Bonnard* et a installé dans les locaux du Palais de Tokio (où elles demeureront jusqu'à l'ouverture du futur Musée du XIX^e siècle) des œuvres de tout genre se référant au *Post-impressionnisme*, c'est-à-dire aux divers courants qui se sont affirmés dans les dernières années du XIX^e siècle. C'est vers la même époque que conduisaient les affiches du Musée des arts décoratifs illustrant l'exposition *Le café-concert*, dont certaines étaient des témoins précieux de l'art graphique au temps de Chéret et de Lautrec. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a installé *La donation Germaine Henry-Robert Thomas*, qu'il avait récemment reçue et qui contient, entre autres, quelques-uns des chefs-d'œuvre du fauvisme. Le Centre Beaubourg a accueilli *3 villes, 3 collections*, c'est-à-dire les œuvres de l'art actuel acquises par trois musées de province particulièrement ouverts à l'avant-garde, ceux de Marseille, Saint-Étienne et Grenoble.

Quelques collections particulières ont eu l'honneur d'être présentées au public des expositions. L'une, prestigieuse entre toutes mais entrée maintenant dans l'histoire, était celle du Roi-Soleil : l'exposition *Collections de Louis XIV*¹¹, montrée à l'Orangerie, rassemblait une partie des œuvres

possédées autrefois par Louis XIV, celles qui relèvent des arts graphiques ; conservées maintenant par le Musée du Louvre ou la Bibliothèque Nationale, mais rarement montrées en raison de leur fragilité, elles se trouvaient ainsi offertes à la vue du public ; leur grand nombre, qui donnait une idée de la prodigieuse richesse des collections royales françaises, et leur qualité souvent précieuse et rare paraient l'exposition d'un lustre particulier et lui conféraient une signification très enrichissante pour l'esprit. C'est la collection d'un amateur anonyme qu'a présentée l'Institut néerlandais : *Le cabinet d'un amateur* montrait un bel ensemble de dessins hollandais ou flamands du XVI^e et surtout du XVII^e siècle. Plus diverse était *La collection Armand Hammer*, présentée conjointement par le Musée Jacquemart-André et le Musée du Louvre ; à côté de quelques peintures et d'un certain nombre de dessins des siècles anciens, la part la plus large et sans doute la plus belle de l'exposition était constituée par les peintures et les dessins de la fin du XIX^e siècle, qui témoignaient du goût pour l'art français d'un grand collectionneur américain. L'exposition de la galerie Schmit, *Choix d'un amateur*, n'était pas la présentation d'une collection réellement existante, mais d'un certain nombre d'œuvres choisies selon son goût par le directeur de la galerie et empruntées à divers amateurs ; cette réunion idéale de tableaux, d'aquarelles et de dessins des XIX^e et XX^e siècles comptait nombre d'œuvres de qualité.



Certaines des expositions précédentes conduisent au XX^e siècle. Celui-ci a fourni naturellement la part la plus abondante, sinon toujours la plus remarquable, des manifestations parisiennes de 1977 ; les expositions d'ensemble n'ont pas été extrêmement nombreuses et beaucoup n'avaient qu'une importance mineure.

La plus considérable a été l'exposition *Paris — New York*¹² organisée par le Centre Beaubourg. Elle retraçait, avec ampleur, les événements artistiques qui se sont déroulés depuis le début du siècle jusqu'à maintenant sous le signe des relations entre la France et les États-Unis. Les œuvres, dont certaines étaient éminentes, se groupaient ainsi autour de quelques temps fortes, d'une force d'ailleurs plus ou moins marquée suivant les cas ; c'est sous l'aspect d'une sorte de tension dialectique qu'était vue l'histoire des relations artistiques franco-américaines et l'organisation de l'exposition présentait de ce fait une certaine apparence de discontinuité. Mais l'importance de plusieurs faits majeurs de la vie artistique se trouvait ainsi bien mise en lumière : par exemple la présence des Stein à Paris au début du siècle, l'exposition de l'Armory Show à New York en 1913, l'explosion de Dada à New York pendant la première guerre mondiale, les confrontations picturales après la dernière guerre ; l'exposition pouvait apparaître, dans sa richesse même, un peu touffue, mais elle était riche d'enseignements, que prolongera l'imposant livre publié en manière de catalogue à l'occasion de cette manifestation.

Aucune autre exposition consacrée au XX^e siècle n'a atteint une pareille ampleur, mais plusieurs ont attiré l'attention sur certains aspects intéressants de l'activité artistique en France et à l'étranger. La galerie de la Défense a montré un ensemble fort attachant d'*Art populaire roumain*, qui témoignait de la vitalité actuelle d'un art qui remonte par ses origines à un lointain passé. Plus circonscrites dans le temps présent étaient les autres expositions, à commencer par celles qui concernaient le modern

style : *L'art 1900 en Hongrie* présentait au Petit Palais des œuvres de genres divers attestant la part prise par le modern style dans ce pays d'Europe centrale ; *Nancy architecture 1900* évoquait à l'Hôtel Sully, par un ensemble important de documents, un foyer régional du style 1900 particulièrement actif. C'est à un moment plus récent de l'art du XX^e siècle qu'était consacrée, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Aspects historiques du constructivisme et de l'art concret* : elle présentait le constructivisme russe d'avant la guerre de 14, son extension en Occident et ses prolongements ultérieurs ; ce sont aussi les relations entre la Russie et l'Occident que l'on retrouvait à l'exposition, très riche et très vivante, consacrée par le Centre culturel du Marais aux *Ballets russes de Diaghilev*. Avec *Cinquantiennaire de l'exposition de 1925*, le Musée des arts décoratifs rappelait opportunément l'importance d'une manifestation parisienne et internationale, pour laquelle l'époque récente a manifesté souvent un injuste dédain, qui commence tout de même, fort heureusement, à faire place à un intérêt raisonné, que l'exposition ne pourra que conforter. C'est aussi une rétrospective, mais intéressant un moment plus récent, que constituait *Biennale de Paris. Une anthologie : 1959—1967*, une exposition qui rappelait la place tenue dans ses premières années par une manifestation, elle aussi parisienne et internationale. D'autres expositions apportaient aux Parisiens, grâce au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, certains ensembles expressifs de foyers picturaux étrangers : celle de *Peintres macédoniens contemporains* présentait effectivement un groupe d'artistes intéressants ; celle de *Cuba. Peintres d'aujourd'hui* offrait, par ses peintures et aussi par ses gravures, une vue très diverse et parfois très attachante d'une activité artistique pleine de vitalité.

Certaines expositions ont été centrées sur des thèmes précis et restreints. *Buffon 1977* commémorait le grand naturaliste en présentant des œuvres d'artistes pour la plupart récents, que ses livres avaient inspirés. Le parti de l'exposition *Les oiseaux et l'œuvre de Saint-John Perse* (au Musée Jacquemart-André) était un peu différent, car elle présentait un ouvrage sur les oiseaux réalisé en commun par le poète et par le peintre Braque et, à son propos, des images plus anciennes sur les oiseaux. *Portraits d'Ielena Rubinstein* (au Musée des arts décoratifs) rappelait le souvenir d'une séduisante et célèbre figure de la société parisienne. Ce sont des images plus austères et même tragiques que rassemblait (à l'Hôtel des Invalides) l'exposition *La guerre et l'enfant*. L'enfant intervenait, mais comme créateur, dans l'exposition *Espace V*, qui présentait des recherches de jeunes menées dans le cadre du Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

D'autres expositions, enfin, étaient orientées vers les arts décoratifs. La Bibliothèque Forney a montré, avec *Tissage contemporain*, quelques exemples de la production actuelle dans un art qui se renouvelle beaucoup depuis quelques années. Le Musée de la mode et du costume a présenté une rétrospective de la mode de l'après-guerre, *Paris 1945—1975. Élégance et création*, qui était fort attrayante. Le Musée des arts décoratifs a montré une amusante rétrospective de *Jouets américains. 1925—1975* et a posé, d'autre part, dans des termes intéressants, avec l'exposition *Artiste/Artisan?*, le problème des métiers d'art et des rapports entre création artistique et travail artisanal, un problème qui est difficile et complexe et dont l'intérêt est fort actuel.

Les expositions personnelles d'artistes du XX^e siècle ont été encore plus inégales et les plus notables concernaient des artistes, souvent disparus maintenant, qui appartenaient aux générations des premières décennies du siècle. Parmi eux, l'architecture n'a été représentée que par *Henri Sauvage*, dont l'exposition (elle avait en fait clôturé l'année 1976) présentait largement l'œuvre d'un architecte important du début du siècle, créateur des immeubles à gradins, et confirmait, par les dates de ses projets, qu'il comptait parmi les pionniers de l'architecture moderne. Du côté des sculpteurs, c'est l'œuvre du Belge *Oscar Jespers* qui a été montré par le Musée Rodin, comme témoignage de ce que fut en sculpture l'expressionnisme flamand. Plus nombreuses ont été les expositions picturales. Celle de *Jan Toorop*, Hollandais très lié avec la Belgique, montrait bien (à l'Institut néerlandais) la diversité du peintre, qui fut impressionniste et pointilliste, mais qui pratiqua surtout un symbolisme à la fois fantastique et ornemental ; c'est un autre aspect du symbolisme qu'on rencontrait dans la petite exposition de dessins de *Gustav Klimt* à la galerie Negra, tandis qu'à la galerie Flinker un ensemble d'œuvres sur papier de *Kandinsky* constituait une rétrospective réduite de la démarche artistique du maître de la peinture abstraite ; plus modestement, l'art rude et solide de *René Auberjonois*, peintre vaudois, revivait dans son déroulement chronologique au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Du côté de la France, les générations anciennes ont offert plusieurs ensembles : une charmante rétrospective de dessins et aquarelles de *Pierre Bonnard* à la galerie Claude Bernard ; une présentation de *Raoul Dufy créateur d'étoffes* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris ; une exposition consacrée par la galerie La Cave à *Jean Puy* et plus particulièrement à sa période fauve ; enfin et surtout, au Grand Palais, une rétrospective, certes incomplète, mais cependant assez nourrie, de l'œuvre de *Derain*, un artiste dont la démarche suscite parfois des hésitations et des interrogations, mais qui demeure de toute manière une des grandes personnalités du début du siècle. Ce sont des mouvements un peu plus récents de la peinture que l'on retrouvait dans d'autres expositions : l'exposition *Sonia Delaunay* à Artcurial, centrée sur son activité de créatrice de tissus, et celle du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, illustrant les fruits de *La rencontre Sonia Delaunay—Tristan Tsara* ; au même musée, l'exposition graphique de *František Kupka* ; au Centre Beaubourg, l'intéressante présentation de *Théo Van Doesburg. Projets pour l'Aubette*, qui faisait revivre un chef-d'œuvre hélas ! disparu du néo-plasticisme ; au Centre Beaubourg encore, l'exposition *Laszlo Moholy-Nagy*, qui évoquait la carrière et l'œuvre d'un des maîtres du Bauhaus ; au Musée du Louvre, la présentation d'un ensemble de peintures récentes de *Marc Chagall*, qui montraient le peintre fidèle à lui-même. Il faut mettre à part la rétrospective consacrée, au Grand Palais, à *André Masson*¹³ (bénéficiaire aussi d'une exposition restreinte *André Masson* à la galerie Louise Leiris) : bien qu'elle ne fût pas d'une ampleur exhaustive, elle montrait bien la richesse et la profondeur d'un art qui dépasse le surréalisme où il s'est épanoui ; elle constituait un juste hommage à un peintre qui apparaît de plus en plus comme une des grandes figures du siècle.

Parmi les artistes récents ou actuels dont les œuvres ont été montrées, figuraient un certain nombre de sculpteurs. *Belmondo*, dont on voit rarement les œuvres, a été accueilli à la Monnaie,

ce qui a été l'occasion de regarder, outre un choix significatif de ses sculptures et de ses dessins, l'ensemble de ses médailles, qui faisait découvrir un aspect peu connu de son art et non le moins séduisant. Artcurial a consacré à *Etienne-Martin* une exposition limitée à quelques œuvres, mais très significative de ses recherches actuelles et très saisissante. *César*, lui, a été l'hôte du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, pour une rétrospective assez ample, qui faisait bien voir la diversité des recherches et des réussites d'un des plasticiens les plus originaux de notre temps. Le même musée a accueilli aussi *Viseur* avec un petit ensemble de ses sculptures mécanistes, tandis que *Coutelle* présentait un choix de ses pierres à la galerie Clarence. Deux sculpteurs venus d'Amérique latine, *Penalba* et *Cornelis Zitman*, ont montré, la première un groupe de ses sculptures abstraites monumentales au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, le second un ensemble de figures savoureuses et fortes à la galerie Dina Vierny. L'exposition la plus considérable a été, à l'Orangerie, celle de *Henry Moore* : elle comptait, outre des dessins, un ensemble important de sculptures, dont certaines étaient de grande dimension, et elle retraçait avec force la conquête progressive de l'espace menée au fil des années par le grand créateur de formes qu'est ce maître anglais de la sculpture contemporaine.

Du côté des peintres les expositions ont été plus nombreuses encore. Certaines d'entre elles rendaient hommage à des peintres prématurément disparus. C'est ainsi que le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a présenté une importante rétrospective de *Francis Gruber*, qui comportait la plupart des œuvres essentielles d'un artiste très personnel et représentatif d'un aspect de la sensibilité française dans l'entre-deux-guerres ; le même musée a accueilli une rétrospective de l'œuvre de *Jean Lannois*, peintre d'une réalité librement exprimée ; il a montré un délicat petit ensemble de toiles et de gouaches de *Bernard Pomey* ; il a proposé une suite importante d'œuvres retraçant l'évolution du peintre argentin *Xul Solar* ; d'autre part, avec *Henri Hayden*. *Paysages de la Marne*, il a offert une belle série de peintures très représentatives de la manière poétique des dernières années de l'artiste. La galerie Suillerot a montré aussi quelques œuvres du même peintre, *20 Hayden*, tandis que la galerie de France réunissait un ensemble de gouaches de *Poliakoff* ; le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a proposé des photographies de *Rodtchenko* et le Goethe-Institut a rappelé le souvenir de *Hans Richter* et son itinéraire de la peinture au cinéma. L'exposition *Bryen* à la galerie Verbeke s'est ouverte au moment même où disparaissait l'artiste, qui restera dans l'histoire comme le représentant le plus subtil, le plus délicat et le plus profond de l'abstraction poétique.

Les tendances les plus diverses ont marqué les expositions des peintres vivants. La figuration,

sous des aspects multiples, inspirait plusieurs d'entre elles : celle de *Souverbie*, libre plasticien pénétré d'humanisme ; celle de *Héliou* peintre du réalisme populiste, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris ; celle des photographies de *Renate Ponsold*, au même musée ; celle de *La coopérative des Malassis*, au Centre de Montreuil, qui présentait les travaux d'une équipe de peintres à qui l'on doit d'intéressantes décorations murales dans l'esprit du pop'art ; celle de *Francis Bacon*, maître de la déformation expressive, à la galerie Claude Bernard ; celle encore de *Rómulo Macció*, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, chez qui la déformation semble touchée par le surréalisme. Celui-ci animait quelques expositions d'une ampleur limitée mais fort dignes d'intérêt : celle de *Labisse*. *Les 400 coups du diable*, à la galerie des Grands Augustins ; celle de *Carzou*, à la galerie Jack Renaud.

Les formes diverses de l'abstraction déterminaient l'orientation d'un assez grand nombre d'expositions : *Grazioni*, au Musée Galliera ; à la galerie de France, *Hans Hartung*, ainsi qu'*Alchinsky* (qu'accompagnaient de grandes sculptures de *Reinhold*) ; *Lida Masterkova* à la galerie Dina Vierny ; au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Léon Zack*, *A. E. Bergman*, *Robert Motherwell*, *Liberio Badii*, *Juana Francés*. Parmi les expositions relevant de cette esthétique, trois ont revêtu une importance particulière, du fait de leur ampleur et de la personnalité des artistes : la galerie Claude Bernard a présenté un ensemble de peintures récentes d'*Estève*, qui affirmaient la maîtrise d'un des artistes les plus riches et les plus forts de ce temps et qui témoignaient d'une subtilité et d'une plénitude croissantes dans ses architectures de plans colorés ; le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a proposé une rétrospective de *Vieira da Silva*, ample par son extension chronologique mais limitée à ses peintures à tempera, c'est-à-dire à des œuvres où se conjuguait la méditation constructive de l'espace et la spontanéité de l'exécution et qui offraient ainsi de cet art visionnaire des images particulièrement vivantes ; avec cette géométrie animée par une sorte de tension intérieure contrastait, au même musée, celle de *François Morellet*, orientée vers la rigueur et les effets cinétiques et poussant l'abstraction jusqu'à l'intellectualité pure, selon une démarche originale dont l'exposition, très ample, permettait de prendre une juste mesure. Les générations, les nationalités et les tendances se mêlaient dans ces manifestations nombreuses et variées qui témoignaient de la vitalité toujours grande de la peinture non figurative et de l'esprit de recherche qui l'anime et qui aboutit parfois à de substantiels et séduisants résultats.

René Jullian
(Paris)

Notes

- ¹ *Naissance de Rome*, 1 vol. in 8°, 737 n°s, nbr. ill.
- ² *Dieux et démons de l'Himalaya*, 1 vol. in 8°, 315 p. (395 n°s), nbr. ill.
- ³ *Le siècle de Rubens*, 1 vol. in 8°, 293 p. (225 n°s), nbr. ill.
- ⁴ *La peinture russe à l'époque romantique*, 1 vol. in 8°, 110 p. (107 n°s), nbr. ill.
- ⁵ *L'esprit romantique dans l'art polonais*, 1 vol. in 8°, 206 n°s, nbr. ill.
- ⁶ *La peinture allemande à l'époque du Romantisme*, 1 vol. in 8°, 242 p. (255 n°s), nbr. ill.

⁷ *Le Parisien chez lui au XIX^e siècle. 1814—1914*, 1 vol. in 8°, 166 p. (689 n°s), nbr. ill.

⁸ *Gustave Courbet (1819—1877)*, 1 vol. in 8°, 277 p. (143 n°s), nbr. ill.

⁹ *Pavis de Chavannes. 1824—1898*, 1 vol. in 8°, 267 p. (240 n°s), nbr. ill.

¹⁰ *L'Islam dans les collections nationales*, 1 vol. in 8°, 301 p. (705 n°s), nbr. ill.

¹¹ *Collections de Louis XIV, dessins, albums, manuscrits*, 1 vol. in 8°, 349 p. (376 n°s), nbr. ill.

¹² *Paris-New York*, 1 vol. in 4°, 729 p., nbr. ill.

¹³ *André Masson*, 1 vol. in 8°, 233 p. (145 n°s), nbr. ill.

G. M. CANTACUZINO, *Izvoare și popasuri*, Choix des textes, étude introductive, tables chronologiques et bibliographie par Adrian Anghelescu, Bucarest, Ed. "Eminescu", 1977, 525 p., 32 illustrations hors-texte.

De la lecture du volume *Izvoare și popasuri*, réunissant une bonne partie des écrits de George Matei Cantacuzino (choisis et préfacés, avec compétence et avec un enthousiasme justifié, par Adrian Anghelescu et publié par les éditions "Eminescu", dont nous ne saurions louer assez l'initiative) persiste en nous l'image d'un maître d'autrefois, avec le soupçon qu'elle pourrait s'accorder parfaitement avec celle de l'auteur. Nous l'avons découverte à mesure que nous parcourions le livre, et elle ne nous a plus quittés jusqu'à la dernière page. La vie et les traits moraux de Drăghici le Valaque, le Maître d'autrefois, se superposaient à l'existence et au style de celui dont les pensées et les aspirations se déroulaient devant nous. Dans le Maître de jadis nous avons déchiffré un portrait inavoué, qui regardait vers nous du groupe des personnages d'époque, avec la fixité pensive (en contraste avec l'animation générale) de ceux qui introduisent dans un tableau, sans qu'on le sache, leur propre figure. Le destin de l'architecte G. M. Cantacuzino, humaniste du XX^e siècle, traduisait une existence déroulée longtemps auparavant, celle de l'autre *magister*, qui « avait été à Vienne et à Kiev, connaissait les lois de l'Orient et de l'Occident, connaissait la dialectique épineuse du concile de Nicée et la sagesse éclairée de Platon. À Venise il avait appris à tailler la pierre et lu les livres de Vitruve tandis qu'à Paris il avait appris comment on défend une cité... Il emportait toujours avec lui le récit des voyages de Hérodote et les vies de Plutarque ».

Dans son étude si documentée, Adrian Anghelescu a établi des rapports électifs entre les deux maîtres, ayant eu les mêmes vécus et les mêmes élans créateurs, après des expériences similaires. En écrivant sur le vieux *magister*, qui au crépuscule de la vie contemple les réalisations « des dernières années de sa force plénière », G. M. Cantacuzino ne fait que l'aveu d'un dialogue sur le tard avec ses propres œuvres — ainsi que font les grands artistes qui reviennent incessamment, avec crainte et espoir, à leurs réalisations humaines —, peut-être bien avec le nouveau corps de bâtiment à côté du palais de Mogoșoaia (utilisé avec une fine intuition par Armand Crințea, pour l'illustration de la couverture et en tant qu'insigne emblématique de l'existence et de l'œuvre de l'Architecte), lorsqu'il révèle au lecteur que Drăghici le Valaque « se promenait un soir sous les arcades brisées du palais ducal. Il calcula que trois coups du balancier de cuivre correspondaient au temps nécessaire pour aller du milieu d'une arcade jusqu'au milieu de l'arcade suivante. Il réfléchit en même temps que le rythme d'un nombre impair dans l'espace peut avoir un rapport par le truchement du temps avec un rythme de nombre impair dans le temps. Engagé ainsi dans la voie de l'harmonie unique, il remarque qu'un monument apporte non seulement une satisfaction pour les yeux et l'esprit, mais aussi comme une sorte d'allégresse difficile à traduire qui se répand à travers tout le corps ».

Admirables lignes, de la plus grande littérature, qui peuvent voisiner avec la prose d'un Hermann

Hesse, avec les pensées d'un *magister ludi*, s'approchant du modèle d'une perfection universelle et absolue. Drăghici le Valaque représente, lui aussi, un *magister*, la connaissance étant l'idéal qu'il souhaitait et qu'il s'était approprié, qu'il posait à l'assise de ses édifices, cherchant en son for intérieur les lois de ses nouvelles réalisations, se fiant à la source de son élan créateur.

Adrian Anghelescu ouvre son étude en évoquant le total don de soi de ce grand architecte poète, soulignant la continuité entre la vie et l'œuvre, cette dernière portant plus loin le fil de la première, la dépassant, l'égarant dans la transformation terrestre des éléments comme dans un sacrifice ancestral : « L'endroit où se trouvait la tombe de G. M. Cantacuzino continuait à demeurer pour moi un énigme non résolu ». Près de ce Jassy qu'il voyait dans un plan d'urbanisation tel que les artistes de la Renaissance concevaient et mettaient en œuvre la « cité idéale », l'identité perdue de l'Architecte apparaît nimbée d'une gloire anonyme et universelle. Quel autre destin aurait été plus approprié à la pierre funéraire de G. M. Cantacuzino que celui de servir à un moment donné, quand l'inscription se sera effacée, de même que les lignes sur la dalle de Drăghici le Valaque, « en tant que pierre d'assise » à de nouveaux édifices, aux éternelles louanges de l'existence ?

Nous trouvons chez G. M. Cantacuzino le souci de surprendre l'essentiel, de trouver des réponses aux problèmes de première importance pour soi-même et pour la culture à laquelle il appartenait, essayant de détacher de la beauté qu'il rencontrait non seulement la force créatrice des artistes mais encore ses propres vocations et vertus spirituelles. En apprenant de la rigueur des grands maîtres il se perfectionnait, se formant à mesure qu'il se découvrait dans l'œuvre des autres ou dans la sienne. Ce processus complexe d'enrichissement intérieur, qui peut être retracé de Palladio jusqu'à Pătrar de veghe, est révélé au lecteur qui découvre un G. M. Cantacuzino « à la recherche d'un équilibre et l'établissement d'une discipline » (*Biserica Antim*).

Il arrive souvent à G. M. Cantacuzino d'avouer son effort pour surprendre la structure d'un phénomène vague, protéiforme, en une indéfinissable

mobilité. Il semble évoquer sa propre biographie spirituelle lorsqu'il présente l'époque à laquelle « Brâncuși passa par la filière du classicisme, possédant le savoir faire de l'antiquité et de la Renaissance », après quoi « il les a quittés en rejetant l'imitation, demandant aux formes simples et à la préciosité de la matière d'exprimer ce que d'autres expriment par la finesse du modelage et par la connaissance anatomique ». Cette « substanciation » mène au classicisme et sa propre implication nous apparaît concluante quand il poursuit : « Lorsque nous croyons atteindre à la spécificité régionale nous nous retrouvons justement, tout à coup, au milieu d'éléments de valeur universelle, impersonnels et abstraits ».

Les mots de Valéry, « la plus grande liberté naît de la plus grande rigueur », évoqués comme un postulat artistique, nous révèlent sa vocation pour le classicisme ainsi que sa ferveur pour Vitruve, Vignola et surtout Palladio, auquel il dédie une importante étude. Il nous apparaît préoccupé non seulement par les œuvres théoriques et par l'art de Palladio mais aussi par Goethe, lequel — à l'instar de G. M. Cantacuzino, qui établit les « affinités électives » de ces deux grands esprits — avait été attiré par les monuments de l'architecte de Vicence, les avait dessinés et commentés. En prenant connaissance des opinions de Goethe sur l'art de Palladio par la plume de G. M. Cantacuzino, nous pouvons nous représenter une triple réverbération qui réunit et éclaire trois personnalités, de trois cultures différentes. (La vocation de G. M. Cantacuzino pour *Wahrheit und Dichtung* nous évoque également celle de Hesse pour *Wilhelm Meisters Wanderjahre*.)

Le classicisme de G. M. Cantacuzino apparaît aussi dans le rôle du concept universel dans ses études qui traitent de l'« artisan » ou du « peintre d'autrefois », de la « place », du « jardin » ou « de la petite église villageoise ». Il s'avère classique lorsqu'il cherche les caractères d'une ville et en trace le profil sur le fond de l'horizon, cette ligne apparemment simple mais avec d'amples complexités quant au contenu.

Dans la maison paysanne G. M. Cantacuzino voit le « germe d'une majesté non développée » (*Impas și temă*), de même que dans les églises d'Étienne le Grand il discerne « la même discipline voulue dans les proportions, cette sobriété délibérée, cette énergie naturelle... », une architecture épurée de tout romantisme, exemple de tout désordre ornemental » (*Ștefan cel Mare sau izbinda moldovenească*). L'importance qu'il accorde dans ses écrits à un élément architectural tel la terrasse nous apparaît explicable dans la lumière de son admiration pour Palladio, mais il n'en est pas moins vrai qu'elle symbolise aussi la grandeur de sa vision, sa noblesse spirituelle. G. M. Cantacuzino confesse son admiration pour les terrasses, celles-ci s'imposant par la « somptuosité des éléments qui dominent et qui impriment aux paysages où elles se trouvent et qu'elles soumettent à leur harmonie géométrique la marque de la volonté ». Il fera l'histoire de ces édifices qui aient témoigné de la gloire de toute une époque (de même que Eugenio d'Ors, l'un des ses théoriciens favoris, avait suivi l'évolution de la coupole, depuis son origine en Asie Mineure jusqu'au Capitole de Washington) tout en regrettant que sur un horizon marin, à Constanța, les édiles ont élevé une mairie dans un style dérivé de celui créé à l'époque de Constantin Brâncoveanu, au lieu d'y bâtir une terrasse qui aurait ajouté au

prestige et à la beauté de la ville. Le lecteur est troublé par une mention de Adrian Anghelescu, à savoir que l'année même de sa mort G. M. Cantacuzino avait aménagé sur le plateau naturel de Jassy, devant la rivière de Bahlui, un ensemble architectural dans lequel il avait prévu, ainsi qu'il l'avoue dans une lettre, « des escaliers, des fontaines et des terrasses ».

Le classicisme de G. M. Cantacuzino s'impose avec prégnance, néanmoins c'est un classicisme « de substance », tel que le définit Adrian Anghelescu, que nous devons nous représenter, « qui n'a rien de commun avec l'imitation servile du style grec ou romain ». En évoquant Berenson, lequel recommande, à la place d'une imitation du style de l'antiquité, l'approfondissement de ce style, afin d'en extraire la noblesse et le goût, le secret d'une connaissance achevée de la nature ou le principe de son unique fécondation, G. M. Cantacuzino montre que par classicisme il n'entend pas un style ou une évolution des styles mais une « attitude morale » (*Dictionar s. v. classicism*).

Les monuments aussi bien que la nature sont pour G. M. Cantacuzino l'occasion pour une meilleure connaissance de soi. Comme pour son contemporain Valéry, « la douceur des campagnes, la splendeur de la ville (...) les eaux vives (...) l'ombre délicate du platane » n'étaient pour lui que les ornements lointains de ses méditations, les environs délicieux de ses doutes, le site favorable à ses pas intérieurs (*Eunalinou ou l'Architecte*). Pour G. M. Cantacuzino un temple représente — ainsi que nous l'apprenons en lisant les définitions données aux proportions, au rythme et à l'harmonie — une image mathématique d'un être humain, dont il reproduit avec fidélité les traits.

Aucune incompatibilité entre la formation classique de G. M. Cantacuzino et son historicisme quand il s'agit d'interpréter les monuments ou les phénomènes culturels. C'est le contexte humain qui donne un sens aux œuvres d'art, motif pour lequel il sonde la tradition, les légendes, l'esprit de l'endroit. « La légende est toujours l'image qu'un peuple se forge de lui-même. Aussi, l'église de Bucur, dans ses lignes pures et dans ses justes proportions, nous apparaît-elle comme un témoignage direct de l'âme roumaine » (*Biserica lui Bucur*). Nous n'en finissons pas d'admirer son sens des nuances, sa manière prévenante et compréhensive — résultat de son ample culture et de son expérience si complexe — d'approcher tout phénomène, toute œuvre. G. M. Cantacuzino ne voit ni dans le classicisme ni dans la tradition des structures rigides mais « la vie même qui se renouvelle sans se modifier, pareillement à la course des étoiles, aux battements du cœur et aux flots de la mer ».

L'évolution d'un genre artistique, d'un style, d'une ville est présentée avec le phénomène humain qu'il recèle ou qu'il révèle. G. M. Cantacuzino perçoit la réalité en mouvement, animée du flux de sa propre conscience, cependant, à la différence de Proust, il ne limite pas ce mouvement à sa propre expérience, ce qui le ferait tarir, lui ouvrant par contre la perspective de l'avenir, du temps qui prendra possession de cette réalité, de même que l'architecte ayant conçu et érigé une maison se retire devant le locataire qui s'en servira et l'animera de sa présence (*Locuința românească*). G. M. Cantacuzino considère le passé comme une source qui active l'avenir et souvent le détermine (chez Proust nous constatons un sens contraire,

du présent vers le passé). En se référant aux expériences de l'école roumaine d'architecture du premier quart du XX^e siècle, il considère l'époque artistique de Brâncoveanu comme « une plate-forme d'où l'inspiration peut prendre son essor (...) un programme de réalisations pour plusieurs siècles ». G. M. Cantacuzino fait une distinction entre les cycles de culture fermés et ceux ouverts, ces derniers avec des échos dans des époques plus tardives (les considérations sur l'art de l'époque d'Étienne le Grand et Brâncoveanu). L'architecte et le poète a l'intuition de mystérieux liens entre édifice et paysage, entre le monde des vivants et celui des morts, entre « bravoure » et « félicité ». En parcourant les lignes dédiées à la ville de Jassy, au monastère Văcărești ou à l'église Stavropoleos, force nous est de penser aux paroles adressées par Phédre à Socrate : « Rien de ce qui est beau ne saurait être séparé de la vie et la vie est ce qui meurt » (*Eupalinos*).

L'œil du poète ne surprend pas seulement le superbe défi des grands monuments mais aussi le silencieux *remember* des pierres funéraires d'alentour. Il ne s'attache pas à souligner le contraste entre ce qui demeure au monde et ce qui disparaît, mais l'étroit lien entre la vie, la beauté et la mort, qu'il lit dans la fraternisation des villes vivantes avec les grandes cités disparues, dans l'énergie créatrice du passé, d'où tire sa force, telle d'une semence épuisée, le présent.

Si Blaga nous a souvent montré ce qui est spécifiquement roumain dans des concepts atemporels, dans le cadre d'une morphologie idéale, G. M. Cantacuzino nous le fait voir en général dans le présent, avec des projections dans l'avenir ou inversement. Désirant établir un type de culture et délimiter l'idée de village en tant que telle, Blaga le voit dans une géographie mythologique, comme centre cosmique, ayant d'évidentes équivalences dans le monde préhistorique. Le terme de référence de G. M. Cantacuzino est le village contemporain, qui le préoccupe par sa structure, par le rapport entre la superposition des couches archéologiques, par l'entassement des cultures dans le temps, le lecteur en gardant ce sentiment indéfini de la durée et des mesures humaines.

G. M. Cantacuzino témoigne d'un grand raffinement dans la présentation graduée des objectifs qu'il se propose de mettre en pleine lumière. Avec une technique littéraire toute moderne, il se sert de cadres en succession cinématographique, tandis que les valeurs chromatiques, l'intensité et les ombres sont savamment dosées. Le monument est considéré, au premier abord de loin, perdu dans le paysage qui occupe le cadre. Tel village se trouve « à l'abri de la poussière des grandes routes, à proximité d'une eau ». Ensuite l'image s'approche en même temps que le spectateur : « nous fimes à pas lents le tour du grand édifice ». L'infatigable voyageur en explore les surfaces, insiste sur le rythme des volumes, sur l'harmonie et la musicalité de leurs rapports. À son regard en mouvement correspondent des fragments de réalité qui se dilatent ou se rétrécissent, se resserrent vers le chatouillement des points fuyants, s'associent en contrepoint ou en superposition.

L'architecte est présent dans les poèmes en prose de G. M. Cantacuzino cependant que la poésie ranime l'association de ses figures du plan de base. Plein de signification nous semble le procédé littéraire du reflet, de ce qu'il appelle « la double image des architectures », utilisé par exemple

lors de l'évocation du palais de Mogoșoaia : l'image « libre et claire, à peine troublée par le vol d'un oiseau, profonde et mystérieuse des ondes, interrompue ça et là par l'épanouissement de quelques nénuphars ». Il contemple la colonnade de la terrasse de Comana sur les eaux glacées de Neajlov et les tours-clochers du monastère Văcărești profilées « sur une lumière claire d'hiver triste et pâle comme la chaux ». Dans tel village « les toits des maisons prennent une teinte argentée, qui varie avec le ciel des jours d'été » (*Casa fărâncască*).

Si l'immédiat culturel du moyen âge roumain évoque, selon G. M. Cantacuzino, le monde byzantin, l'horizon spirituel appartient à l'art paysan et à la romanité, vers lesquels, il va avec ferveur. V. Pârvan avait souligné le caractère latin du christianisme primitif des protoroumains et avait précisé le moment de sa diffusion au milieu d'une population qui des siècles durant allait proclamer avec orgueil sa qualité de peuple néo-latin ; dans son article *Despre stilul românesc*, G. M. Cantacuzino veut « que nous nous mettions d'accord sur ce qui est plus valable dans notre tradition et dans la culture européenne, dont le berceau a été la Méditerranée ».

Alors que Blaga nous apparaît préoccupé par le sort de l'héritage byzantin et par le rajeunissement de cette tradition avec les influences gothiques et baroques, G. M. Cantacuzino se tourne avec prédilection vers le monde latin, vers le fondement classique de la culture roumaine. Dans sa préface, Adrian Anghelescu souligne avec sagacité l'admiration de G. M. Cantacuzino pour la Dobroudja, pour la contribution de la « rive gauche » à travers la succession grecque, romaine et byzantine, au processus de formation de la culture autochtone.

Très intéressantes nous apparaissent les opinions de Blaga et de G. M. Cantacuzino concernant la genèse de la peinture extérieure moldave : le premier soutient que « l'idée de cette peinture (...) vient de la conception byzantine, en conformité avec laquelle l'église doit être la révélation d'un univers transcendant », alors que le second y voit une substitution des grands ensembles gothiques des façades des cathédrales et suppose que les initiateurs de cette peinture ont poursuivi un but didactique, « une sorte d'encyclopédie populaire ».

Parmi les nombreux chapitres du volume édité par Adrian Anghelescu — lequel a réuni avec un zèle exemplaire les notes, articles, conférences et études de ce grand architecte et poète — ceux dédiés à l'art paysan, « immense patrimoine commun », occupent une large place et attestent en premier lieu l'effort de leur auteur d'en détacher les traits spécifiques nationaux et de les mettre en lumière. De même que Blaga, il ne tient pas pour réussies les expériences syncrétiques de Ion Mincu, Grigore Cerchez ou Petre Antonescu, considérant que les « éléments ôlés de l'art du passé et adaptés aux exigences actuelles mènent à une impasse » (*Tradiționalism și modernism*).

Admirateur passionné de l'art paysan et de l'art ancien mais homme de son temps et, par conséquent, regardant aussi vers l'avenir, G. M. Cantacuzino est d'avis que « le passé, avec ses trésors de réalisations et son abondance de motifs, nous apparaît (...) aujourd'hui plutôt comme un élément de contrôle de nos possibilités créatrices et non comme catalogue de modèles faciles à copier » (*Minăstirea Văcărești sau testamentul artei tradiționale*).

Malgré sa solide culture, malgré son expérience de connaisseur accumulée au cours de ses fréquents voyages et surtout de ses propres projets et réalisations, G. M. Cantacuzino n'est pas attiré outre mesure par l'histoire de l'art, se désintéressant de l'évolution d'un genre, de l'établissement de possibles interférences ou de reconstitutions philologiques. Si nous pensons aux monuments d'exception ou à ceux du XVI^e siècle qui témoignent de la naissance d'un style roumain — connus lors de son vivant — puis à ceux de l'époque d'un Matei Basarab ou des Mavrocordat (pour nous limiter à la Valachie), nous pouvons affirmer qu'il n'a pas envisagé de reconstituer l'histoire de l'art roumain mais qu'il s'est proposé de mettre en lumière les caractères d'une spécificité. Séduit par les arguments historiques et archéologiques de V. Pârvan, qui correspondaient à ses propres méditations sur l'Italie et sur les monuments étudiés ou restaurés par lui au pays, G. M. Cantacuzino s'arrête avec prédilection aux époques d'Étienne le Grand ou de Brâncoveanu, voyant dans le premier l'initiateur d'un classicisme populaire et admirant chez le second ses idéals renaissants de rythme et d'harmonie, les considérant tous les deux comme des représentants authentiques de l'éthos roumain.

Le style littéraire de G. M. Cantacuzino nous évoque la paix et le calme de ces harmonieuses colonnades du palais de Mogosoaia prolongées par lui dans un nouveau corps de bâtiment, conçu dans une vision moderne mais adéquate à l'ensemble en sa totalité. Ne se bornant pas à des considérations scientifiques, ses descriptions ont sensibilisé et transfiguré la réalité, de sorte que sa prose s'éloigne beaucoup des modèles du genre. Le

lecteur s'arrête ravi sur un vers comme celui-ci : « Cette solitude où les faucons voguent portés par les vents » (*Valea Ottului*). Personne n'a comme lui évoqué dans la littérature roumaine les espaces où le passé gaspille ses miracles près des vigoureuses promesses de l'avenir, sur le fond du même présent futile :

« Trop de transformations ont ôté à l'église tout caractère, seul l'encadrement des fenêtres semble de l'époque originaire. Près de la cuisine qui garde quelques chose de la silhouette de sa première structure, avec les briques qui ont pris une patine verdâtre en contraste avec le rouge foncé des taches d'humidité, il y a une petite porte qui menait probablement au jardin du monastère, jardin qui est aujourd'hui le cimetière des pauvres de la banlieue environnante... Cette poétique cour, transformée en cimetière, perdra peu à peu sa beauté et les caveaux de famille viendront étaler leurs prétentions jusqu'aux murs imposants et calcinés par les siècles du monastère » (*Plumbuita*).

George Matei Cantacuzino. Un inlassable voyageur qui contemple les grandes merveilles du monde et s'arrête près des marques de beauté de son propre pays. Sa prose nous révèle tout autant des moments biographiques, des dialogues avec les créations humaines et avec leurs ruines. Ce qu'admire et comprend l'architecte est vécu par le poète et transcrit pour la postérité.

George Matei Cantacuzino, subtil *magister* qui préfigure A. E. Baconsky, cet autre grand chercheur des significations de la spiritualité roumaine, découvert, lui aussi, il n'y a pas longtemps, dans une même immobile éternité.

Pavel Chihaita

La *Revue roumaine d'histoire de l'art* publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus, des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la *Revue roumaine d'histoire de l'art* seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, 71104 Bucarest, Roumanie.

